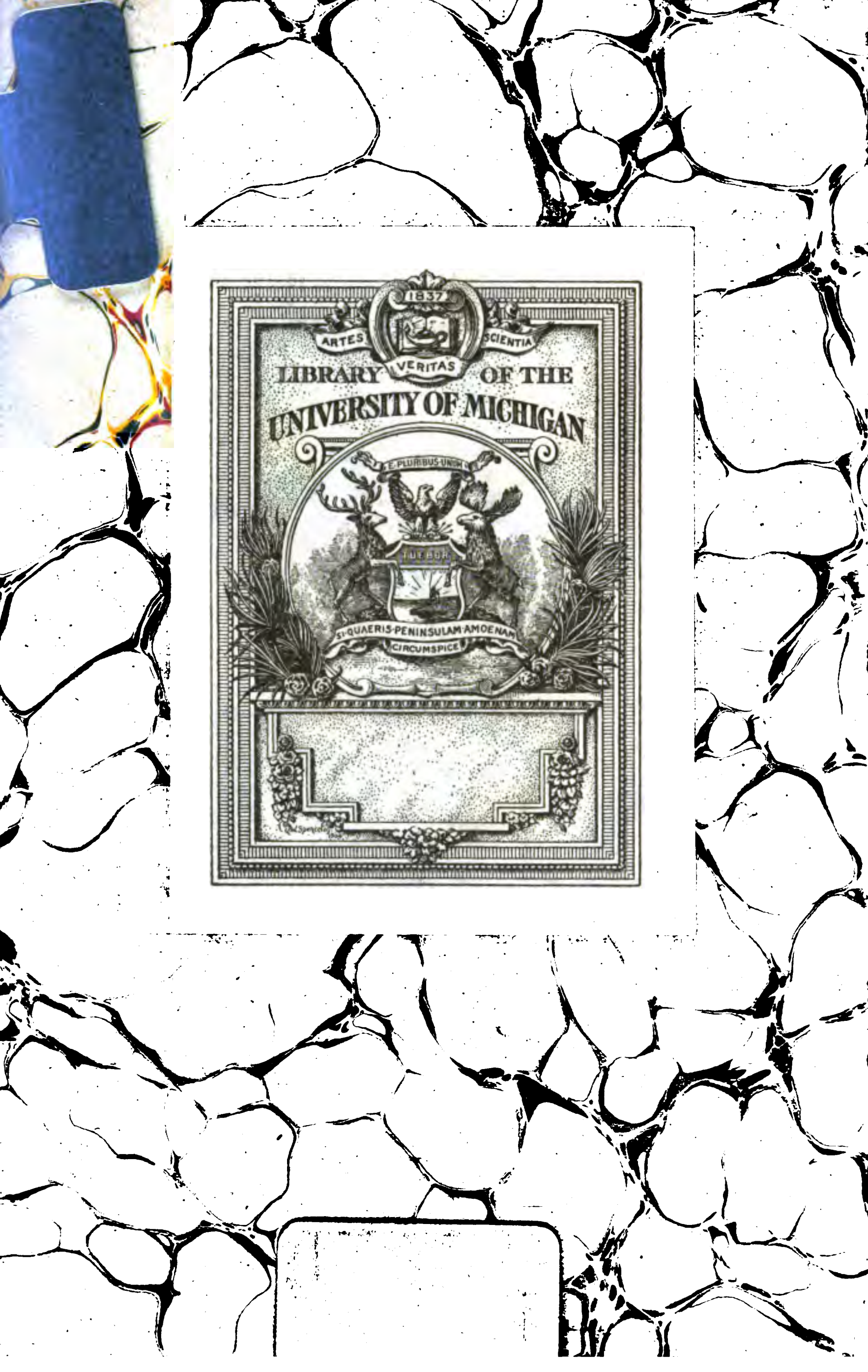
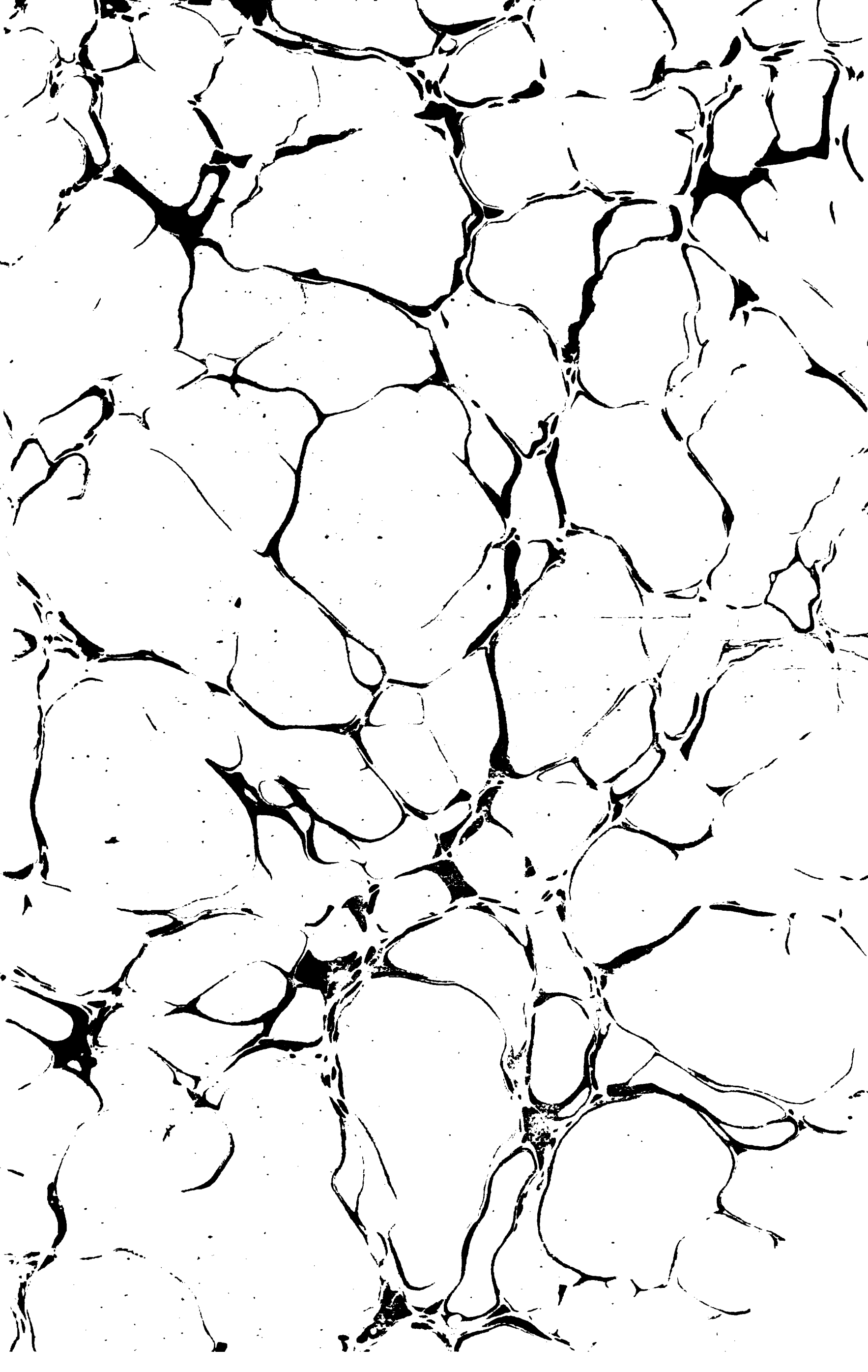



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



LESSING ET L'ANTIQUITÉ

A LA MÊME LIBRAIRIE

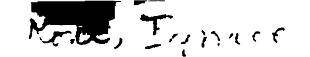
DU MÊME AUTEUR

Lessing et l'Antiquité. — Tome Ier. — 1894. . 3 fr. 50
La Hongrie littéraire et scientifique. — 1896. . 5 fr. »
(Ouvrage couronné par l'Académie française).

EN PRÉPARATION

Herder et l'Antiquité.
La littérature française en Hongrie.

LE PUY-EN-VELAY, IMPRIMERIE R. MARCHESSOU.



LESSING
ET
L'ANTIQUITÉ

ÉTUDE SUR L'HELLÉNISME
ET
LA CRITIQUE DOGMATIQUE EN ALLEMAGNE
AU XVIIIe SIÈCLE

PAR

J. KONT

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ, PROFESSEUR AU COLLÈGE ROLLIN
LAURÉAT DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

TOME SECOND

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1899

AVANT-PROPOS

Le premier volume de cet ouvrage a paru en 1894. D'autres travaux nous ont obligé de retarder la publication de cette seconde partie, dont le chapitre sur l'*Art et l'Archéologie,* avait paru, d'ailleurs, dans la *Revue archéologique* (1893-1894). Au moment de publier la fin de notre travail, nous avons à cœur de remercier les savants qui ont bien voulu accueillir favorablement le premier volume : M. Georges Perrot, qui a donné la grande publicité de sa *Revue* au chapitre VIII et qui a présenté la première partie de l'ouvrage à l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres (*Comptes rendus,* 1894) ; MM. Chuquet (*Revue critique*), Rocheblave (*Revue internationale de l'enseignement*), Doering (*Literarisches Centralblatt*), Blümner (*Deutsche Litteraturzeitung*), Erich Schmidt (*Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte*) et

Muncker (*Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*).

Leurs comptes rendus ont montré que notre travail n'était pas superflu auprès des grandes biographies de Lessing. Les encouragements de ces savants si compétents sont notre meilleure récompense. Ils nous font espérer que cette seconde partie de l'ouvrage trouvera auprès d'eux le même accueil que la première.

Paris, le 8 janvier 1899.

LESSING ET L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE V

La Fable.

Lorsque Lessing commença l'étude d'Aristote il s'arrêta un instant pour examiner un genre secondaire, mais qui avait pris vers le milieu du XVIIIe siècle de telles proportions dans la littérature allemande qu'il menaçait d'envahir tout le Parnasse. C'était la fable. Elle fut cultivée de bonne heure en Allemagne ; les premiers livres imprimés à Bamberg et à Mayence étaient des fabliers : imitations lourdes et gauches des anciennes fables ésopiques, elles se répandaient néanmoins très vite dans toutes les classes de la société. Dès le XIVe siècle l'Allemagne possède un véritable fabuliste dans la personne du dominicain Ulrich Boner de Berne, l'auteur du premier fablier allemand [1].

1. Sous le titre : *Der Edelstein* (*La pierre précieuse*); voy. plus loin les travaux de Lessing sur Boner.

La Réforme surtout favorisa le développement de ce genre littéraire. Luther considère l'apologue comme le genre qui, après la Bible, renferme le plus de sagesse; lui-même écrit des fables; son disciple Erasmus Alberus, Hans Sachs, Georges Rollenhagen, Eucharius Eyring en firent aussi; Burkart Waldis, fervent protestant, a exprimé dans ses quatre cents apologues toute l'énergie de son temps. On ne peut refuser une certaine originalité à ce genre au XVIe siècle : les discussions théologiques, les questions brûlantes du jour y ont trouvé une expression passionnée qui fait presque un miroir du temps de ces fables où l'on aperçoit la rude mêlée des différents camps religieux. De véhémente, agressive et nationale qu'elle était au XVIe siècle, la fable devint, au XVIIe, anodine et incolore. A une époque où la littérature, en général, était loin de fleurir, la fable, elle aussi, ne pouvait que végéter. On ne faisait que remanier les recueils dans le sens des prédicateurs et des moralistes du temps. Mais un vrai renouveau se manifesta au XVIIIe siècle : La Fontaine devint le dieu du jour. Toute une pléiade de fabulistes tâche de l'imiter; Ésope et Phèdre, les modèles d'autrefois, sont oubliés : on ne connaît que les fables du poète français. Ajoutez à cette vogue le goût de la morale [1],

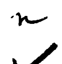
1. *Der deutsche Lockman*, *Der deutsche Aesop* étaient des recueils très goûtés ; ce dernier parut comme revue hebdomadaire et contient trois cent vingt-quatre fables.

goût inspiré par la littérature anglaise contemporaine qui commençait à être cultivée et étudiée à côté de la littérature française, et on comprend facilement la place très large que Gottsched et Breitinger firent à la fable, dans leurs *Poétiques* [1].

Les théoriciens du jour voyaient le but de toute poésie dans le vers d'Horace :

Et prodesse volunt et delectare poetae;

or, quel genre littéraire instruit plus que la fable, lequel amuse plus l'imagination que ces petits récits mis dans la bouche des êtres inférieurs à l'homme? Gottsched assignera donc à la fable une place importante et lui consacrera un chapitre dans sa *Poétique* [2]. Il est vrai que ce n'est que la paraphrase de la théorie que le P. Le Bossu avait développée dans son *Traité du poème épique* (1675). Selon Le Bossu, la fable est un discours inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action; elle doit être universelle, imitée, feinte et doit contenir allégoriquement une vérité morale [3]. Gottsched y souscrit aveuglement et ajoute que, dans la fable, tout dépend du précepte moral. Selon son habitude, il donne la recette pour



1. Voy. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, III, p. 58; IV, 108 et suiv. (5e éd.); Koberstein, V, p. 512.

2. *Critische Dichtkunst*, I, ch. IV, pp. 142-170 de la 5e éd Comp. Servaes, *Die Poetik Gottsched's und der Schweizer*, p. 24.

3. *Traité du poème épique*, I, ch. VI, p. 31.

en fabriquer, de même qu'il le fait pour la tragédie, la comédie et l'épopée. On n'a qu'à choisir, dit-il, selon le but que l'on veut atteindre, la doctrine morale qui doit faire le fond de tout le poème. Ensuite, il faut inventer un événement, mais où il y ait une action qui montre jusqu'à l'évidence le précepte moral qu'on veut enseigner. Il cite, comme exemple, cette proposition morale : L'injustice et la violence sont des vices abominables, et il montre comment on peut traiter ce sujet dans une fable ésopique, dans l'épopée, dans la comédie et dans la tragédie. L'action une fois donnée, il faut observer l'invention et l'imitation. L'invention se trouve indiquée par le mot μῦθος dans la *Poëtique* d'Aristote; mais comment pourrait-on inventer des fables, puisque Gottsched refuse tout droit à l'imagination ? C'est qu'il y a encore d'autres « mondes possibles » où l'invention du poète peut être réalité. Quant à l'imitation, la *Poëtique* dit que l'imitation de l'action c'est la fable, donc la fable, conclut Gottsched, est une imitation. Mais Aristote dit aussi que la fable est comme le principe et comme l'âme de la poésie [1], d'où il suit, toujours selon Gottsched, que la fable est le point culminant de l'imitation de toute poésie. C'est ainsi que le législateur du Parnasse allemand expliquait Aristote. La fable ésopique ou simplement la fable, c'est-à-dire le sujet

1. Aristote ne parle que de la fable de la tragédie, mais Gottsched n'y regardait pas de si près.

d'une tragédie ou d'une épopée, était la même chose pour lui [1].

On ne saisit vraiment tout le mérite de Lessing qu'en lisant quelques chapitres de la *Poétique* de Gottsched qui, tout en citant Aristote et Horace, ne fait que délayer, dans une prose filandreuse, les théoriciens français qui, eux-mêmes, au XVII[e] siècle, étaient loin de remonter aux sources et de les expliquer d'une manière satisfaisante. Lessing, au contraire, même là où il se trompe, comme nous le verrons pour sa théorie de la fable, est toujours un adversaire dont on peut discuter les opinions, quelque riches en résultats que soient les recherches de nos jours. Les Suisses et leur théoricien Breitinger, dont le jeune Lessing parle avec beaucoup de respect, étaient un peu plus raisonnables que le pédant de Leipzig. Ils ne niaient pas les droits de l'imagination pour le poète, mais ils cherchaient partout le merveilleux uni à la morale [2]. Donc, un poème (comme dit Gœthe dans *Poésie et Vérité*, où il retrace avec tant de vigueur les misères de ces théories et l'état pitoyable de la littérature) qui imitait la nature, qui était merveilleux et qui avait en même temps une fin et une utilité morales, devait être considéré comme le premier et le plus excellent. Après beaucoup de

1. Ainsi σύστασις τῶν πραγμάτων est, selon lui, « Zusammensetzung der Sachen », tout ce qui constitue la fable : les animaux, les hommes, les dieux, les actions, les discours.

2. Voy. Servaes, *op. cit.*, pp. 109 et 114.

réflexions, cette grande prééminence fut, avec une profonde conviction, attribuée à la fable d'Ésope [1]. La fable proclamée le chef-d'œuvre de la création poétique ! Tout écrivain voulait montrer qu'il était capable d'en faire. Enfin, Lessing vint. En assignant la place qui convient à ce genre littéraire, il a mis fin à l'engouement pour l'apologue qui, loin d'atteindre en Allemagne les beautés de la fable de La Fontaine, n'était qu'un jeu d'esprit innocent, sans profondeur et sans charme. En donnant quelques échantillons de la fable dont la brièveté et la concision n'ont pu être imitées, Lessing a enrayé le flot toujours montant des fabulistes, de sorte qu'on peut dire que sa théorie et ses exemples ont causé, en Allemagne, la mort de l'apologue. Les poètes de l'époque classique ne voulaient plus être des imitateurs peu heureux de La Fontaine.

I

Jeune étudiant à Leipzig, Lessing suivait les cours de Christ [2] qui, probablement entraîné par la vogue des fabulistes, s'était occupé en érudit des fables de Phèdre. Il voulait démontrer, ni plus ni moins, que le recueil connu sous ce nom ne datait nullement de l'antiquité, mais qu'il était l'œuvre de

1. Liv. VII, p. 48 (éd. Loeper).
2. Voy. t. I, p. 29.

l'humaniste Perotti (1430-1480), archevêque de Siponte. Lessing, sous le charme de cette hypothèse, s'était occupé beaucoup du fabuliste latin, mais il attendit les loisirs que lui procuraient ses fonctions de bibliothécaire à Wolfenbüttel et les richesses bibliographiques du dépôt confié à sa garde, pour publier ses études sur l'histoire de la fable. On peut remarquer que toutes les fois qu'un genre littéraire attire Lessing, il se propose immédiatement d'en écrire l'histoire depuis les origines grecques jusqu'au XVIIIe siècle. Aucun de ces ouvrages ne fut achevé, mais les travaux préparatoires montrent que Lessing ne se contentait pas des données de quelques Poétiques à la mode ; son esprit aussi vaste que profond embrasse tout l'ensemble de la question qui l'occupe. De même qu'il veut donner une édition de la *Poétique* d'Aristote, il veut faire celle de Phèdre ; on a trouvé dans ses manuscrits des notes éparses sur plusieurs fables [1]. Mais à Leipzig aussi bien qu'à Berlin, Lessing ne fait d'abord qu'imiter La Fontaine, Gellert, Gleim et d'autres fabulistes. Il écrit ses *Fables et contes en vers,* en égayant son récit autant que sa verve poétique le lui permet ; quelquefois, les licences et les allusions équivoques remplacent l'inspiration. En 1757, il traduit les fables morales de Richardson que l'auteur de *Clarisse Harlowe* avait tirées des

1. Voy. *Ueber den Phæder,* Œuvres, XI, 2, pp. 1014-1021 (Hempel).

apologues de l'Estrange, au grand profit du monde corrompu [1]. Les années suivantes, nous voyons le jeune critique s'occuper sérieusement d'Aristote, et il est probable que cette étude, de même que celle du recueil ésopique, lui a suggéré les idées exposées dans sa théorie de l'apologue. En 1759 paraissent, enfin, les trois livres de *Fables en prose* précédées de cinq dissertations sur l'apologue; le tout traduit, en 1764, par d'Antelmy en français. L'importance de ce travail consiste d'abord dans les dissertations où se manifestent les premières traces de l'influence d'Aristote, ensuite dans le style des fables. Comme la tragédie *Philotas*, parue la même année [2], elles offrent des échantillons d'une forme concise, qui exclue tout superflu; comme poèmes elles ne renferment rien autre que l'action. Mais pour faire comprendre la théorie de Lessing sur la fable, il faut que nous disions quelques mots du recueil ésopique. L'erreur de Lessing, la fausseté de sa théorie ne peuvent s'expliquer que par les notions vagues que les érudits avaient sur l'œuvre du fabuliste grec. On considérait Ésope comme auteur unique de ce recueil tant de fois remanié et contenant des éléments si divers [3].

1. Voy. la préface de cette traduction (*Sittenlehre für die Jugend*), Œuvres, XVIII, p. 234.

2. Voy. t. I, p. 222.

3. Voy. sur cette question: O. Keller, *Untersuchungen über die Geschichte der griechischen Fabel*, dans les *Jahrbücher für Philologie*. Supplément, vol. IV, pp. 307-418; Hertzberg,

Lessing, selon ses habitudes, remontait jusqu'à la source grecque dans ses études sur la fable, mais cette fois-ci la source elle-même n'était pas pure. S'il réussit à déduire la théorie du drame de Sophocle et des comiques latins, celle de l'épopée d'Homère, il n'en est pas de même de la fable. Cette collection connue sous le nom d'Ésope n'a pas d'unité. D'abord, on y voit réunies des fables de toute provenance, des apologues phrygiens, cariens, cypriens, lybiens et attiques, mêlés à ceux d'Égypte et de l'Orient; tous ont été remaniés plusieurs fois. Il est prouvé aujourd'hui que les premiers fabulistes attachaient plus d'importance au récit qu'à la morale et que leurs fables n'avaient rien de cette brièveté et de cette sécheresse que Lessing vante dans le recueil ésopique et qui se trouvent également dans Phèdre. Au contraire, ces



Ueber den Begriff der Fabel und ihre historische Entwicklung bei den Griechen (dans la traduction de Babrius, pp. 68-200); Edélestand du Méril, *Histoire de la fable ésopique*, en tête des *Poésies inédites du moyen âge ;* Bernhardy, *Grundriss der griechischen Literatur*, II, 2, pp. 779-800 (3e éd.); Jacobs, *The Fables of Aesop as first printed by Caxton*, 1484 ; l'introduction contient une histoire approfondie de la fable (1890). Jacobs croit que les fables en prose grecque connues sous le nom d'Ésope sont récentes et ont été abrégées des fables grecques en vers de Babrius qui devait être un Romain de l'an 230 après J.-Chr. Il a été paraphrasé en latin par Avienus. Le mémoire de M. Denis : *De la fable dans l'antiquité classique* (1883) n'épuise pas le sujet. Grucker, *Lessing*, pp. 130 et suiv.

récits avaient beaucoup de ressemblance avec certaines parties des poèmes épiques où une composition assez large fait ressortir les beautés du détail et les traits principaux du récit. Plus la fable est ancienne, plus le ton en est naïf, plus elle s'approche du conte. Le règne animal dont les analogies avec les actions humaines sautaient aux yeux, en rehaussait encore le charme. Le but didactique n'était pas exclu, mais il n'était pas le principal. La Fontaine, guidé uniquement par son génie poétique qui découvrait le vrai sans s'en rendre compte, a donné les meilleurs échantillons qui peuvent être considérés comme des modèles du genre [1]. Aucune discussion philosophique ne pourrait démontrer qu'il a faussé la fable en l'égayant trop, quoiqu'il dise l'avoir fait, ne pouvant pas atteindre à la concision des fables de Phèdre. Son originalité, sa puissance créatrice sont justement d'avoir écrit, avant la découverte de Babrius, des fables où la poésie exhale tout son parfum, au lieu de s'être attaché à cet herbier desséché qu'on appelle le recueil ésopique.

La riche moisson des apologues que le génie grec avait récoltés sur tous les points de sa domination eut un triste sort. Ne pouvant pas s'élever à un genre littéraire bien distinct du poème épique ou de la poésie lyrique, n'ayant pas de grand représentant en Attique, la fable devint bientôt un jeu

1. Voy. Keller, *op. cit.*, p. 409.

d'esprit et fut livrée ainsi en proie aux orateurs. Des anciens poètes comme Hésiode, Archiloque, Stésichore, en intercalent dans leurs poèmes. Au VIe siècle, lorsque la poésie lyrique atteint son apogée avec Pindare, que la tragédie sort de l'ancien dithyrambe, la fable trouve son Ésope dont on ne peut pas nier l'existence, mais dont la vie n'est qu'un tissu de légendes qui reflètent la condition du genre littéraire auquel son nom est attaché. Ésope a recueilli les anciennes fables ; ce recueil, nous ne le possédons plus ; il a subi des transformations multiples à travers lesquelles la critique reconnaît à peine les qualités exquises d'une poésie qui dut servir de champ d'exercices dans les écoles des rhéteurs. Tantôt les élèves les remaniaient, tantôt ils les raccourcissaient, tantôt ils les mettaient en prose. Ainsi disparurent les beautés poétiques, le ton naïf du récit, et il n'en restait que des extraits arides qui mettent la morale en première ligne ; c'est elle qui dominait aussi dans les fables inventées au IVe et au IIIe siècles avant J.-Chr. L'élément fictif fut remplacé par la réalité, les bêtes de la forêt par les animaux domestiques, la poésie par la prose de la vie quotidienne. Enfin, toutes les fables connues furent réunies par Démétrius de Phalère, grand orateur athénien, et ce *corpus* devint la base de toute la littérature ésopique [1].

1. Voy. Keller, *op. cit.*, p. 384.

Malgré la grande place que les Athéniens firent aux apologues ésopiques dans l'éducation de leurs enfants, malgré leur amour prononcé pour ces récits naifs, le genre n'a pu s'élever bien haut en Grèce. L'éducation était confiée à des esclaves ; aucun homme libre n'eût voulu s'occuper d'un genre littéraire qui fût considéré comme le domaine des pédagogues. Quoi de plus naturel que de faire d'Ésope un esclave [1] ? Ce n'est qu'au IIe siècle, lorsque, avec la liberté, la poésie avait disparu, qu'un Grec de l'Asie-Mineure, qui avait reçu son instruction à Athènes, Babrius, s'inspirant du recueil ésopique, a rendu à la fable sa vivacité originale, ce parfum poétique qui ne lui a certes pas manqué dans la bouche de ses premiers inventeurs [2]. Cette poésie charmante ne fut sentie et rendue dans les temps modernes que par La Fontaine ; et de même que les enfants grecs écoutaient les fables que les précepteurs leur racontaient, nos enfants sont charmés par ce poème à cent tableaux qui,

1. « Le sage et honnête Ésope, parce qu'on lui a donné la laideur de Thersite, n'est pas pour cela ridicule. Ç'a été une étrange sottise de moine de vouloir faire passer dans sa personne, au moyen de la difformité, le *plaisant* (γελοῖον) de ses fables instructives », dit Lessing dans son *Laocoon* (ch. XXIII).

2. Keller, pp. 385 et suiv. ; Hertzberg, *op. cit.*, p. 138 ; Egger, *Mémoires de littérature ancienne*, Examen des fables de Babrius, p. 487. — Analyse esthétique, peu favorable, dans les *Annales de la Fac. des Lettres de Bordeaux* (1891), par Delage.

comme dit M. Taine, est notre seule et unique épopée [1].

Mais Lessing ne connaissait pas Babrius ; il est certain qu'il eût changé considérablement sa théorie, si la découverte heureuse de Minoïde Mynas eût été faite de son temps. Il n'avait sous les yeux que le recueil ésopique et les fables de Phèdre, l'un issu des écoles des rhéteurs, l'autre d'une époque dont l'occupation favorite était la rhétorique. Dans tous deux les fictions de la poésie et les données de la nature étaient remplacées par la morale et par une forme élégante et concise ; nous n'y trouvons pas le piquant et le naturel qui caractérisent les récits de Babrius.

Nulle part, chez Lessing, le rapport étroit entre la théorie et la pratique ne se manifeste aussi clairement que dans les *Fables* précédées des cinq dissertations. Lorsque, en 1759, il se mit à refondre ses œuvres de jeunesse, les *Contes et les Fables en vers* ne le contentaient plus [2]; ils montrent, en effet, peu d'originalité et un assez grand embarras du style. L'imitation des tournures et des expressions de Gellert s'y rencontre à chaque instant [3]. Entre temps, il s'est fait une théorie qui, selon lui, se rapprochant plus de l'antiquité, pourrait exer-

1. *La Fontaine et ses Fables*, p. 45.

2. Voy. la préface des *Fables* de 1759 ; Œuvres, X, p. 20. — Les cinq dissertations, *ibid.*, pp. 23-90.

3. Voy. Erich Schmidt, *Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Literatur*, II, pp. 38-79.

cer une meilleure influence sur les poètes que l'imitation de La Fontaine et de Gellert. Il rejeta donc, à l'exception de six fables, tout ce qu'il avait écrit dans ce domaine et publia un recueil de quatre-vingt-dix pièces servant à illustrer sa théorie. Celle-ci nous intéresse aujourd'hui, presque plus que les Fables elles-mêmes qui ne sont jamais devenues populaires en Allemagne, tandis que les recherches sur la théorie nous font assister au début de cette méthode critique d'où sont sortis le *Laocoon* et la *Dramaturgie*. Herder disait qu'on trouvait peu de traités à opposer à ces analyses philosophiques aussi heureuses que profondes [1].

Dans la Préface de ses *Fables*, Lessing prie les lecteurs de ne point juger les apologues sans avoir lu les dissertations [2] ; il attache surtout de l'importance à la première qui résume sa théorie. D'abord, il expose de quelle fable il veut parler, pour ne pas confondre, comme l'a fait Gottsched, la fable d'une épopée ou d'un drame, avec la fable ésopique ou l'apologue. Il divise les fables en simples et en composées. Ésope, dit-il, a composé la plupart de ses fables à l'occasion des événements réels qui se passaient sous ses yeux. Ses successeurs, en écrivant les leurs, en ont imaginé de pareils ; ou même,

1. *Gotthold Ephraim Lessing,* dans : *Zerstreute Blætter*, p. 65 (éd. Hempel). — « Die bündigste, gewiss philosophischste Theorie, die seit Aristoteles Zeiten über eine Dichtungsart gemacht ist. »

2. Œuvres, X, p. 20.

sans penser à aucun événement, ils ont eu seulement en vue de faire connaître telle ou telle vérité générale. Il leur suffisait que leur fable rendît cette vérité sensible, mais ce n'était pas là le seul but d'Ésope. Son dessin exigeait encore que la ressemblance de la fable avec l'événement qui l'avait inspirée sautât aux yeux de tout le monde, et que, de l'événement inventé comme de l'événement réel, la même vérité découlât comme de son principe. La fable sera donc simple lorsque le poète expose l'aventure feinte qui fait le fond de la fable, de manière que l'on puisse en déduire sans peine quelque vérité générale ; elle sera composée si, outre la narration de l'événement feint, on applique encore un événement effectivement arrivé à la vérité que nous apercevons intuitivement dans la fable [1]. Cette différence établie par Lessing est déduite des fables de Hagedorn. Herder lui objecte que la fable simple n'existe pas, toutes étant composées ; seuls les compilateurs de la fable ésopique ont omis l'événement réel et l'ont remplacé par un dicton de morale [2]. Quoi qu'il en soit, il est toujours très difficile de s'imaginer la manière dont Ésope avait composé ses fables. Les conditions de la vie n'offraient-elles pas un champ assez vaste pour une poésie dont le but primitif n'était

1. Œuvres, X, p. 27.

2. *Ueber Bild, Dichtung und Fabel*, dans : *Zerstreute Blætter*, p. 104.

nullement moral? Il est très dangereux de fonder des divisions sur un procédé qui se perd dans la nuit des temps. Le théoricien ne devrait jamais oublier que ses déductions ne peuvent s'appliquer qu'à l'œuvre elle-même et non pas aux circonstances extérieures qui l'ont fait naître.

Lessing essaie ensuite de réfuter une à une les opinions des principaux théoriciens de la fable. Il semble, d'ores et déjà, s'inspirer de cette maxime proclamée dans la *Dramaturgie : Primus sapientiae gradus est, falsa intelligere, secundus, vera cognoscere*. Reconnaître le faux est le premier pas de la critique; comprendre, voire même exposer le vrai, en est le second. De la Motte, Richer, Batteux et Breitinger, défilent l'un après l'autre avec leur définition. Ce que Lessing combat le plus dans leur théorie, c'est le mot *allégorie;* il n'en veut pas entendre parler, ni en poésie, ni même dans un genre qui, selon lui, est sur la limite de la poésie et de la morale. De la Motte dit : « La fable est une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action. » Lessing critique chaque mot. D'abord, dit-il [1], la fable ne peut pas être simplement une action allégorique, mais seulement la narration d'une pareille action; et pourquoi mettre le mot si grave d'*allégorie* dans une définition? L'allégorie n'existe pas dans la fable simple, parce qu'il n'y a aucune ressemblance entre les sujets déterminés de l'apo-

1. *Abhandlungen über die Fabel,* I, pp. 30 et suiv.

logue et les sujets généraux de sa proposition morale. La fable, en tant qu'elle renferme une vérité morale générale, n'est pas allégorique par elle-même ; elle ne le devient que lorsqu'on oppose à l'événement inventé qu'elle contient, un autre événement semblable qui est réellement arrivé, c'est-à-dire dans la fable composée. Il y a beaucoup de mauvaises fables, chez les anciens comme chez les modernes, parce que leurs auteurs se sont contentés de les rendre allégoriques, uniquement par rapport à la maxime générale qui en est la morale. Tout événement peut être mis en allégorie, mais il n'en sortira pas de bonne fable [1]. Herder, qui ne reconnaît que des fables composées, maintient le mot *allégorie,* mais il accorde à Lessing que les histoires niaises, mises en allégorie, donneront de mauvaises fables [2].

Richer dit que la fable est un petit poème qui contient un précepte caché sous une image allégorique. Le mot *poème* choque Lessing qui aime mieux la

1. Il est arrivé à Lessing, ordinairement si exact dans ses citations, de maltraiter, sans l'avoir bien lu, le philosophe hollandais Gerhard Vossius, à cause de sa définition de l'allégorie. Vossius parle de la figure rhétorique qu'on appelle allégorie et non pas de l'allégorie en général. C'est ce que le critique de la *Bibliothèque des Belles-Lettres* (VII, 1, pp. 32-55. Année 1761), peu content de la théorie de Lessing, a relevé, en ajoutant que toute cette discussion sur l'allégorie était oiseuse. En effet, une bonne partie des fables de Lessing ne sont que des allégories. Voy. Baumgart, *Handbuch der Poetik,* p. 170.

2. *Ueber Bild, Dichtung und Fabel*, p. 101.

fable en prose; mais la fiction poétique n'est pas nécessairement liée au mètre. Au mot *précepte*, Richer aurait dû ajouter *moral*, parce que tous les arts, toutes les sciences ont leurs règles, leurs préceptes, mais la fable n'appartient absolument qu'à la morale.. Et qu'est-ce qu'une image? On appelle image, dit Lessing, toute représentation sensible d'une chose faite d'après une seule des mutations qui lui appartiennent; c'est comme la peinture d'une seule scène. Une image peut bien nous présenter et nous faire reconnaître une vérité morale, mais elle n'est pas pour cela une fable. Tantale altéré au milieu des eaux est une vraie image qui nous fait connaître que l'on peut être dans le besoin au milieu de la plus grande abondance; mais cette image est-elle une fable? Non. De même la fable de Phèdre intitulée : Le Temps (V, 8). — Si la fable n'exigeait pas nécessairement différentes images qui concourent à un même but; si elle n'exigeait pas, en un mot, ce que nous entendons par le mot *action*, toute comparaison, tout emblème ferait une fable. J'entends par action, continue Lessing [1], une suite de changements qui font ensemble un seul tout. Cette unité d'un tout consiste dans l'harmonie de toutes les parties, dans leur concours vers le même but. Le but de la fable est la proposition morale. La fable a, par conséquent, une action, lorsque ce qu'elle raconte consiste dans une suite de situations

1. P. 38.

et que chacune de ces situations contribue à faire connaître intuitivement les idées particulières qui établissent la proposition morale. La narration de la fable doit présenter plusieurs situations, plusieurs scènes. Une situation, ou même plusieurs situations qui ne font que co-exister, qui ne se succèdent pas l'une à l'autre, ne suffisent pas pour une fable. Et si l'action prétendue d'une fable peut se peindre tout entière, c'est une preuve infaillible que la fable est mauvaise, qu'elle ne mérite pas même le nom de fable : c'est un emblème.

Ce passage présente un double intérêt ; d'abord, Lessing y donne pour la première fois une définition de l'action qui montre l'influence de la *Poétique* d'Aristote qui l'occupait depuis quelques années ; ensuite on y voit, comme en germe, les idées fécondes du *Laocoon*. Aristote dit que la fable, c'est-à-dire le sujet d'un poème, consiste dans « l'arrangement des faits » (σύστασις τῶν πραγμάτων [1]), c'est ce que Lessing rend par « une suite de changements » qui font un tout, dont les parties doivent former l'unité de l'action, qui visent le même but. — La différence entre l'image et l'action est très spirituelle ; c'est dans cette différence que consiste la diversité des procédés dans la peinture et dans la poésie [2]. Lessing prend cependant le mot *image*

1. *Poétique*, ch. VI, 2; voy. Gotschlich, *Lessings Aristotelische Studien*, p. 113.

2. Dans les *Fables morales* de Richardson, que Lessing avait traduites en 1757, il y avait pour chaque fable une image ;

dans le sens concret; Herder dans son traité distingue, d'après Platon, deux sortes d'images : l'image concrète (εἰκών) et l'image abstraite (φάντασμα). Pour la fable, il ne s'agit que de cette dernière [1]. Lessing cependant ne s'est attaché qu'au sens propre du mot, pour en déduire ses vues sur l'action.

Après De la Motte et Richer, arrive le grand théoricien du temps, Batteux [2]. Celui-ci disait que l'apologue est le récit d'une action allégorique; il définissait l'action par une entreprise faite avec dessein et choix; l'action suppose, outre le mouvement et

il est probable que cette circonstance a suggéré à Lessing ses idées sur la différence entre l'image et l'action. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, I, p. 410.

1. *Ueber Bild, Dichtung und Fabel*, p. 84; comp. l'édition de Prosch, *Abhandlungen über die Fabel*, p. 99.

2. Ce critique dominait aussi bien en Suisse qu à Leipzig. Son *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la littérature* (1747-1750) devint le manuel de toutes les théories en Allemagne. Il fut très souvent traduit et annoté. Bertram et Adolphe Schlegel, le père des deux poètes romantiques, avaient traduit *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, qui forme le premier volume du cours; Gottsched en fit un extrait; enfin, Ramler a traduit et augmenté tout le *Cours* (1756-1758) qui eut cinq éditions. Même après le *Laocoon* et la *Dramaturgie*, après les œuvres esthétiques de Herder, Batteux-Ramler fut considéré comme le code de la littérature. — Sur la traduction de Schlegel, voy. Braitmaier, *op. cit.*, I, p. 296. — L'influence de Batteux en France se manifeste seulement dans le choix des sujets de thèses de doctorat qui, au commencement de notre siècle, étaient purement didactiques. — Son *Cours* fut encore édité en 1824.

la vie, du choix et une fin, et elle ne convient qu'à l'homme usant de sa raison. Si cette définition est exacte, dit Lessing [1], de cent fables qui existent, nous pouvons en jeter quatre-vingt-dix au feu. A peine y en aura-t-il deux ou trois, parmi celles d'Ésope même, qui soutiennent l'épreuve. Il proteste contre le sens étroit qu'on attache au mot *action*. Il y a des critiques, dit-il, qui n'admettent d'action que dans les cas où les corps ont ce degré d'activité qui les fait passer d'un lieu dans un autre. Ils n'en trouvent dans une fable que lorsque le renard *saute*, que le loup *déchire* sa proie et que la grenouille *attache* la souris à sa patte [2]. Il ne leur est jamais venu à l'esprit qu'un combat intérieur des passions, que différentes pensées qui se succèdent et dont l'une détruit l'autre, puissent être une action. La première fable de Phèdre (Le Loup et l'Agneau), que Batteux nomme une des plus belles et des plus célèbres de l'antiquité, lui a inspiré sa définition; mais cette fable n'est pas belle parce que son action est une entreprise faite avec choix et dessein, mais parce qu'elle remplit entièrement l'objet de sa morale qui fait mention d'une entreprise pareille. Lessing trouve que Batteux a trop confondu l'action de l'apologue avec celle de l'épopée et du drame. « L'action des deux derniers, dit-

1. P. 43.

2. C'est une allusion à la préface que Bodmer mit aux fables de Meier de Knonau. Bodmer, comme nous le verrons, s'est vengé de cette attaque.

il, d'après Aristote, doit avoir, outre la fin que le poète s'y propose, une fin intrinsèque et qui lui appartienne en propre ; l'action de la fable n'a pas besoin de cette fin intrinsèque, elle est assez parfaite, lorsque, par son moyen, le poète arrive à son but. Dans l'épopée et dans le drame, l'art d'exciter les passions est le premier et le principal objet du poète. Mais il ne peut les exciter qu'en les imitant et il ne peut les imiter qu'en leur fixant quelque but dont elles tâchent de s'éloigner ou de s'approcher. Il faut donc qu'il prête certaines vues à l'action même et qu'il sache rassembler toutes ces vues sous un but principal, de manière que les différentes passions puissent subsister l'une avec l'autre. Le fabuliste, au contraire, n'a point affaire à nos passions, mais seulement à notre entendement. Il a pour but de nous convaincre vivement de quelque vérité morale particulière. Et, suivant que la nature de cette vérité peut l'exiger, il cherche à remplir son objet par la représentation sensible d'une action qui a, ou qui n'a pas par elle-même de but particulier. Dès qu'il en est venu à bout, peu lui importe que l'action qu'il a inventée soit parvenue ou non à la fin intrinsèque : il laisse souvent ses personnages à moitié chemin et ne se met nullement en peine de satisfaire notre curiosité sur leur compte [1]. » C'est pourquoi Lessing, dans sa

1. P. 47 et *Poétique,* ch. XXIII. — Cette différence entre l'action dans le drame et dans l'apologue ou le conte en géné-

définition de la fable, évite le mot *action* et le remplace par un *événement individuel*.

Outre la *Poëtique* d'Aristote, Lessing étudiait alors la *Rhétorique*. Il y a trouvé un passage [1] à l'aide duquel il établit la différence entre la fable et la parabole. Aristote cite parmi les arguments dont dispose l'orateur, d'abord l'exemple qui peut être tiré de l'histoire ou de la fiction. L'exemple tiré de la fiction se divise, dit-il, en parabole et en fable, et il donne quelques exemples, sans rien dire de la différence de ces deux genres. Le commentaire de Lessing est très sagace. Nous lisons dans Aristote : « Élire un magistrat par le sort, c'est comme si le propriétaire d'un vaisseau, ayant besoin d'un pilote, tirait au sort lequel de ses matelots le serait, au lieu de choisir avec soin le plus habile d'entre eux, pour remplir cette place. » Voilà deux événements particuliers appartenant à une même vérité morale générale. L'un est celui que l'occasion présente dans le moment même; l'autre est celui qui est feint, pourtant ce dernier n'est pas une fable. Mais s'il y avait dans Aristote : « Vous voulez nommer vos magistrats par le sort, je crains qu'il ne vous arrive, comme à ce propriétaire de vaisseau qui, manquant de pilote, etc. ».

ral fut approfondie par Lessing dans la *Dramaturgie* (art. 35), à propos du *Soliman II* de Favart, pièce tirée d'un conte de Marmontel.

1. Liv. II, ch. xx.

Ceci promet une fable. Dans le premier cas on n'introduit le propriétaire que dans l'état de possibilité, au lieu que dans le second il existe réellement. Il faut que l'événement individuel qui constitue la fable soit représenté comme réel ; si l'on se contente de la possibilité, on n'aura qu'un exemple, qu'une parabole [1]. Cette différence entre la fable et la parabole fournira à Lessing le dernier trait de sa définition de l'apologue. En philosophe, il cherche aussi la raison pour laquelle la fable ne s'accommode pas de la simple possibilité qui suffit dans les exemples des autres sciences. C'est parce qu'on peut apercevoir plus de clarté et un plus grand nombre de motifs dans la réalité que dans la possibilité, parce que le réel entraîne avec lui une conviction plus forte que ce qui n'est que possible.

La dissertation démontre en même temps pourquoi Aristote n'a pu parler que de la parabole et de la fable comme moyens d'arguments tirés de la poésie. « Les exemples, dit Lessing, sont ou pris dans l'histoire ou inventés à défaut de l'histoire. Dans toute chose arrivée, il y a une possibilité intrinsèque qui se distingue toujours de sa réalité, quoique l'on ne puisse pas l'en séparer en tant que l'on considère toujours la chose comme arrivée. La force qu'elle doit avoir comme exemple, est donc ou dans sa seule possibilité, ou dans sa possibilité

1. P. 49 ; comp. Gotschlich, *op. cit.*, p. 114 ; Prosch, *op. cit.*, p. 105.

et sa réalité ensemble. Dans le premier cas, à défaut d'une chose arrivée, il suffira d'en inventer une purement possible, et l'on aura alors une parabole; dans le second, il faudra élever notre fiction de la possibilité jusqu'à la réalité et on aura composé une fable [1]. » Mais il contredit Aristote quand celui-ci établit que les exemples tirés de l'histoire font un plus grand effet dans les délibérations et sont beaucoup plus propres à persuader que les fables, car les événements futurs sont ordinairement semblables aux passés. Non, dit Lessing, — qui ne veut reconnaître nulle part la supériorité de l'histoire sur la poésie et oublie qu'Aristote parle des délibérations et non du drame [2], — je ne puis être convaincu de la réalité d'un événement dont je n'ai été ni témoin ni acteur, que par des raisons de vraisemblance ; cette vraisemblance seule me fait croire à la réalité, mais elle peut se trouver aussi bien dans un événement feint que dans un événement réel, et on ne voit pas pourquoi la réalité du premier aurait plus de force sur la conviction que la réalité du second. Lessing va même plus loin. Il dit : Puisque le vrai historique n'est pas toujours vraisemblable, Aristote lui-même affirmant que le passé n'est qu'*ordinairement* semblable à l'avenir et que le poète est libre de s'écarter en ce point de la nature et d'ajouter la vraisemblance à tout ce

1. P. 54.
2. *Ibid.*, voy. t. I, p. 165.

qu'il donne pour vrai, la fable doit l'emporter pour la force de la conviction sur les exemples historiques.

Malheureusement, ce beau raisonnement ne prouve nullement qu'Aristote ait eu tort. Il est inexact de dire que la vraisemblance nous fait croire qu'une chose est arrivée, autrement nous n'attacherions aucune foi aux événements invraisemblables, ce qui est loin d'être vrai. Puis, Aristote ne dit pas que les exemples tirés de l'histoire ont plus de force de persuasion que les fables, parce que leur réalité prouve leur vraisemblance, mais parce que, comme il le dit aussi dans la *Poétique* [1], nous ne sommes pas certains qu'une chose soit possible qui n'est pas arrivée, tandis que ce qui est arrivé est évidemment possible, car cela ne serait pas arrivé si c'était impossible [2].

Malgré cette erreur, la réalité que Lessing demande pour la fable est un fait acquis. La définition de l'apologue, qu'il donne à la fin de cette première dissertation, est le résumé de sa controverse et de ses propres recherches. Il dit : « Lorsqu'on ramène une proposition morale générale à un événement particulier, que l'on donne la réalité à cet

1. Chap. IX, 1.

2. Bodmer avait raison de reprocher à Lessing cette méprise (*Lessingische unaesopische Fabeln*, p. 321) ; mais celui-ci, lors de la lecture du passage, n'a probablement pensé qu'à des préceptes moraux. Voy. Gotschlich, *op. cit.*, p. 117 ; Prosch, *op. cit.*, p. 107 ; Hertzberg, *op. cit.*, p. 86.

événement et qu'on en fait une histoire dans laquelle on reconnaît intuitivement la proposition générale, cette fiction s'appelle une fable [1]. » Mais cette définition embrasse aussi la parabole [2]. Tout en établissant la différence entre celle-ci et la fable, Lessing est tombé dans la même erreur que dans sa discussion sur l'allégorie : il a pris la figure rhétorique pour le genre littéraire. Les poèmes que nous appelons paraboles répondent complètement à sa définition de la fable ; il est vrai que les Anciens n'ont pas fait de différence non plus entre ces deux genres du récit poétique. Les paraboles ressemblent aux fables composées ; mais tandis que dans la fable les acteurs sont des animaux, dans la parabole ce sont des hommes ; la parabole fait sortir des vérités purement morales, tandis que la fable montre quelquefois aussi des vérités pratiques pour les situations de la vie [3].

Herder, tout en suivant les traces de Lessing, a rectifié en plusieurs endroits cette théorie ; mais il n'a rien ajouté au fond de la question [4]. Sa définition est encore plus vaste et plus longue que celle de Lessing ; mais, malgré leur longueur, ces définitions ne s'appliquent pas à toutes les fables, telles

1. P. 55.

2. Voy. Hertzberg, *op. cit.*, p. 94.

3. Voy. Hertzberg, p. 117 ; Prosch, p. 105; Baumgart, *Handbuch der Poetik*, pp. 180 et suiv.

4. Voy. sa définition, *Ueber Bild, Dichtung und Fabel*, p. 113. Comp. Haym, *Herder*, II, 318 et suiv.; Hertzberg, p. 78.

que nous les voyons dans Babrius ou dans La Fontaine. Il est, d'ailleurs, impossible d'embrasser par une définition ce vaste domaine de la fiction poétique ; c'est pourquoi Keller, s'attachant uniquement au noyau des plus anciennes fables, hasarde cette définition beaucoup plus juste que celles de Lessing et de Herder : L'apologue est un récit poétique à tendance gnomique où des êtres sans raison, mais concrets, agissent et parlent en personnes raisonnables [1].

La seconde dissertation est principalement dirigée contre Breitinger et sa théorie du merveilleux. Lessing y discute l'emploi des animaux dans la fable. Pour les Suisses dont le chef d'école, Bodmer, attaqua d'une manière si grossière les fables et les dissertations de Lessing, l'apologue réunissait toutes les qualités demandées par la poésie : le merveilleux et la morale. Une telle théorie ne pouvait plaire à Lessing dont les dissertations sur la fable ne sont issues que de ses études sur le drame qui pour lui était le point culminant de l'art poétique. Il reléguait la fable dans le domaine de la morale, aux confins de la philosophie et de la poésie. Les Suisses étaient toujours rebelles à la scène ; les divergences entre eux et Lessing ne devaient pas tarder à éclater. En réfutant, dans la première dissertation, les définitions des critiques français, Lessing s'incline d'abord

1. Keller, *op. cit.*, p. 309 ; comp. Hertzberg, p. 101.

devant Breitinger; mais il ne lui dissimule pas qu'une de ses définitions n'est qu'un délayage de De la Motte [1]; ensuite, il lui démontre que la seconde n'est pas juste non plus. Breitinger disait que c'est pour atteindre au merveilleux dans la fable que l'on y fait parler et agir raisonnablement les animaux. Ceci l'induisait à croire que la fable, en général, regardée dans son essence et dans son origine, n'est que le merveilleux même en tant qu'il aboutit à l'instruction. D'abord, objecte Lessing [2], les Anciens, en commençant leurs fables par le mot φασί, voulaient, selon Aristote, diminuer l'apparence de raconter quelque chose d'impossible; puis le merveilleux restant toujours le même, lorsque nous y pensons trop souvent, la disposition de notre âme change. Ainsi l'introduction des animaux ne nous paraîtrait merveilleuse que dans les premières fables que nous verrions, et dès que nous trouverions que les animaux parlent et agissent presque dans toutes, cette singularité, quelque grande qu'elle soit, n'aurait bientôt pour nous rien d'extraordinaire. La raison qui fait que le fabuliste trouve souvent les animaux plus commodes pour ses vues que les hommes, consiste dans l'immobilité et l'invariabilité généralement connues des caractères. Pour n'avoir pas à caractériser les personnages que l'on emploie par des circonstances

1. *Abhandlungen*, I, p. 40.
2. *Ibid.*, p. 58.

détaillées qui, peut-être, ne donneraient pas les mêmes idées à tout le monde, on s'est borné à la petite sphère de ces êtres dont le nom seul réveille la même idée, même chez les plus ignorants. Mais plus on descend à des êtres d'une nature inférieure, plus il sera rare d'y rencontrer de pareils caractères généralement connus. C'est pour cette raison que le fabuliste prend rarement ses acteurs dans le règne des plantes, plus rarement encore parmi les pierres et le moins qu'il est possible parmi les ouvrages de l'art. Enfin, une autre utilité, tirée non pas du raisonnement, mais du sentiment seul, se présente quand on emploie les animaux. Puisque le but de la fable est de nous donner la connaissance claire et vive d'une proposition morale, le fabuliste doit s'abstenir d'exciter les passions qui obscurciraient notre connaissance. Le meilleur moyen, pour éviter d'émouvoir la compassion, c'est de prendre, au lieu des hommes, des animaux ou des êtres inférieurs [1].

1. On reconnait facilement, dans cet argument, l'influence de Mendelssohn dont la théorie des sensations et des passions occupait alors Lessing. Dans sa correspondance avec le philosophe, il établissait également que le but de la tragédie était d'exciter les passions, ce qui doit être évité dans les fables (voy. la lettre du 18 décembre 1756 à Mendelssohn, p. 83). En général, la partie théorique des dissertations se rattache à l'échange des idées avec Nicolaï et Mendelssohn sur la tragédie. Dans une lettre il leur promet l'explication du mot πρᾶξις chez Aristote; c'est dans la première dissertation sur la fable qu'il a tenu sa promesse. — On peut voir

Lessing a raison contre Breitinger, quand il soutient que les animaux ne furent pas introduits dans la fable à cause du merveilleux; mais lui-même n'a pas remarqué que l'origine de la fable est justement la comparaison du monde moral avec la nature qui nous environne ; les animaux ne sont pas seulement aptes à figurer dans la fable, ils sont les uniques créatures qu'on puisse faire parler ; sans eux la fable n'eût jamais été inventée. C'est ce que Herder a mieux senti que le philosophe Lessing. Dans son traité [1] il accorde un grain de vérité à la théorie de Breitinger, puisque le merveilleux excite l'imagination ; mais il ne peut pas être considéré comme cause unique de l'emploi des animaux ; de même, leur caractère immuable n'est pas la raison exclusive non plus. C'est l'analogie entre la vie humaine et la vie des animaux qui l'environnaient qui ont inspiré au poète ces comparaisons, mais cela se passait aux temps où l'homme était encore plus près de la nature et non à l'époque où les philosophes voulaient tout classer.

Ce classement des fables devient ennuyeux dans

en même temps, dans la seconde dissertation, le germe de ses idées sur les caractères dramatiques. Ici Lessing les indique brièvement en parlant de l'immobilité des caractères des animaux ; il les développe dans la *Dramaturgie* (art. 89-91), en s'appuyant sur le chapitre IX de la *Poétique*, à propos des caractères généraux de la tragédie et de la comédie. — Voy. Prosch., *op. cit.*, pp. 111 et 114, et t. I, p. 178.

1. *Op. cit.*, p. 96 ; comp. Hertzberg, p. 97.

la troisième dissertation [1], la plus faible de toutes. Ce sont des querelles de mots où Lessing paye son tribut à la philosophie de Wolf dont l'ouvrage *Philosophia practica universalis*, d'ailleurs, a inspiré, en partie, sa définition de la fable. Lessing distingue des fables *rationnelles*, où l'événement individuel est absolument possible ; des fables *morales*, où il ne l'est que d'après certaines suppositions ; des fables *mythiques*, où l'on donne au sujet la réalité qu'il n'a pas ; des fables *hyperphysiques*, où l'on suppose à des sujets réels des propriétés plus parfaites que celles qu'ils ont. Cette classification ne doit pas nous étonner. La composition d'une fable n'est-elle pas pour Lessing plutôt une opération philosophique qu'un acte spontané du génie poétique [2] ? Ainsi, il se demande comment tous ces êtres doivent agir ; jusqu'à quel point le fabuliste peut élever la nature des animaux et la rapprocher de la nature humaine. Autant qu'il voudra, répond-il ; qu'il observe seulement de ne

1. P. 65.

2. Lessing sentait lui-même l'esprit scolastique de la troisième dissertation. Dans la soixante-dixième lettre sur la littérature contemporaine, où il donne un résumé de ses théories, il dit, à propos de cette division : « Welche Wœrter werden Sie ausrufen. Welche unnütze scholastische Grübelei! Und fast sollte ich Ihnen Recht geben. Da doch aber einmal die Frage von der Eintheilung der Fabel war, so war es ihm auch nicht so ganz zu verdenken, dass er die Subtilitæt in dieser Kleinigkeit so weit trieb, als sie sich treiben læsst » (Œuvres, IX, p. 247).

les faire penser, parler ou agir que conformément au caractère en vertu duquel il les a trouvés plus propres à son but que tous les autres individus. On peut leur donner, quoi qu'en dise Bodmer, une suite de desseins liés les uns aux autres et disposés de loin pour une même fin. Aussi n'est-ce pas à cause de cette raison que la fable ésopique ne peut pas être étendue en poème épique, mais parce qu'il n'y aurait plus d'unité dans la proposition morale et que les parties de la fable ayant reçu une étendue démesurée, il ne serait plus possible de connaître intuitivement cette proposition dans la fable. Comme le remarque J. Grimm [1], Lessing connaissait trop peu l'épopée des animaux, autrement il n'aurait pas douté de la possibilité d'un poème épique qui, selon Grimm, était l'origine des fables détachées. — Les essais de Lessing pour faire un apologue d'une certaine longueur ont échoué [2].

C'est dans la quatrième dissertation [3] que Lessing pose la question sur le style de la fable. Doit-on l'écrire comme Ésope, ou comme Phèdre, ou comme La Fontaine ? Quoiqu'il croie que les fables d'Ésope ne sont pas parvenues jusqu'à nous sans des changements considérables dans l'expression, il considère néanmoins le recueil des Byzantins

1. *Reinhart Fuchs*, Introduction, pp. xviii et suiv.

2. Fables, III, 7-10 Der Rangstreit der Thiere) et III, 16-22. (Die Geschichte des alten Wolfs), Œuvres, I, pp. 219 et 221. Comp. notre édition des *Fables*. Appendice, n[os] 21 et 24.

3. *Abhandlungen*, p. 77.

comme le modèle de la fable antique. Il ne voit pas que cette simplicité n'est que de la sécheresse, que ces fleurs fanées, d'où le parfum de l'ancienne fable grecque a presque disparu, sont le produit d'une époque sans originalité et sans puissance créatrice. A en juger d'après ses fables, dit Lessing après De la Motte, Ésope était d'une précision excessive dans le style, négligeant toujours les occasions de décrire, courant au fait plutôt qu'il n'y marchait et ne connaissant pas de milieu entre le nécessaire et l'inutile. Phèdre aussi était fortement résolu à suivre cette règle, et lorsqu'il s'en est écarté, il paraît que la mesure des vers et le style poétique l'en ont détourné presque malgré lui. Mais toutes les fois qu'il s'écarte le moins du monde de la simplicité des fables grecques, il tombe dans quelque lourde faute. Mais La Fontaine ! Ce génie singulier ! s'écrie Lessing. Je n'ai rien à dire contre lui, mais que ne pourrais-je pas dire contre ses imitateurs, contre ses adorateurs aveugles ! La Fontaine connaissait trop les Anciens, pour ignorer ce qu'exigeaient les modèles qu'ils nous ont laissés ; il savait que la brièveté est l'âme de la fable, il convenait que son principal ornement est de n'en pas avoir, mais parce qu'il lui était impossible d'imiter Phèdre en cela, il avait cru qu'il fallait, en récompense, égayer l'ouvrage plus qu'il n'a fait [1].

Le modèle unique est donc la fable ésopique. Il

1. D'ailleurs, Patru voulait également qu'on s'en tint, pour

faut bannir la fable du domaine de la poésie, parce que chez les Anciens elle était du ressort de la philosophie et de la rhétorique. Les trois autorités que Lessing cite sont Aristote, Aphthonius et Théon. Il est vrai qu'Aristote ne parle de la fable que dans la *Rhétorique* ; mais l'état fragmentaire de la *Poétique* ne nous permet pas de conclure qu'il n'en a pas fait mention parmi les genres poétiques. Même s'il ne l'avait pas fait, le passage de la *Rhétorique* (II, 20) ne prouve rien contre le caractère poétique de l'ancienne fable. Au temps d'Aristote, les écoles des rhéteurs s'en étaient déjà emparé et lui ont fait subir tant de changements que de l'ancien apologue il ne restait que la charpente : la morale, le but didactique dont on pouvait orner les discours. Il est donc naturel qu'Aristote, en parlant des moyens de persuasion, cite la fable et la parabole. Si Platon tolère la fable dans sa *République*, ce n'est pas, comme le croit Lessing, parce qu'elle n'avait jamais d'ornement poétique, mais parce que, au IVe siècle, le changement dont nous parlions s'était déjà effectué. Quoi d'étonnant alors que tous les théoriciens de la rhétorique, à l'époque alexandrine, considèrent la fable comme étant de leur domaine ? Une fois le recueil de Démétrius composé, pourquoi Aphthonius [1] n'aurait-il pas parlé de la fable dans

les apologues, à la formule sèche et courte de la tradition ésopique ; il croyait que la brièveté était l'âme de la fable. Voy. Lafenestre, *La Fontaine*, p. 78.

1. Rhéteur d'Antioche vers 300 après J.-Chr.

son traité de Rhétorique (Προγυμνάσματα) qui servait de manuel jusqu'au XVIIe siècle ? Ne trouvait-il pas un moyen excellent de former ses élèves en leur faisant remanier des fables ésopiques ? Mais est-ce une autorité pour un genre poétique dont l'origine remonte si haut ? Et Théon [1] ? Pourquoi aurait-il trouvé une autre définition de la fable que celle qu'avaient donnée ses prédécesseurs ? Il est fâcheux que Lessing n'ait connu que quelques fragments de Babrius [2] ? Herder, qui a approfondi la théorie de Lessing, était plus heureux. Le philologue anglais Tyrwhitt avait découvert, sous la prose des compilateurs grecs, plusieurs fables en vers iambiques [3] qui, jointes aux fragments cités çà et là par divers auteurs, ont donné une haute idée de cet écrivain qui a renouvelé la fable ésopique. Herder a pu tirer profit de ces recherches philologiques ; il a reconnu que le recueil ésopique ne doit pas être considéré comme unique modèle [4]. Lorsque enfin les cent vingt-six fables de Babrius, découvertes parmi les trésors du mont Athos par Minoïde Mynas et éditées en 1844 par Boissonnade, eurent révélé au monde un fabuliste de la valeur de La Fontaine, on vit que « le bon homme » ne méritait nullement les reproches que Lessing lui fit en s'ap-

1. Rhéteur d'Alexandrie qui vécut au IVe siècle après J.-Chr.

2. Lessing l'appelle Babrias ; voy. *Fragmente zu einer Geschichte der aesopischen Fabel.* Œuvres, XI, 2, p. 1024.

3. *Dissertatio de Babrio*, Londres, 1776.

4. *Ueber Bild, Dichtung und Sage*, Anhang, p. 118.

puyant sur des échantillons écrits à une époque qui avait perdu tout sens de la poésie.

Certes, le but de Lessing était, en partie, d'effrayer les imitateurs maladroits de la Muse de La Fontaine ; et en cela il avait raison. Quand on lit les préceptes que Batteux donne aux fabulistes, comme il enseigne à décrire les situations, à égayer le récit, préceptes que Ramler avait encore augmentés, on comprend les attaques de Lessing qui, visant toujours à la simplicité, ne pouvait pas reconnaître comme genre poétique les productions allemandes. Pour goûter La Fontaine il lui manquait la connaissance parfaite de la langue française. Dans les notes éparses, écrites en vue d'une édition de Phèdre [1], on peut voir qu'il demande surtout que le raisonnement soit juste et que la morale ressorte bien de la fable [2]. Il approuve d'ailleurs souvent La Fontaine, mais les beautés du style, l'ampleur épique de ses tableaux, la peinture de la société lui échappent complètement.

La théorie de Lessing est exposée dans ces quatre dissertations; la cinquième [3] nous introduit plutôt dans l'atelier où Lessing écrit ses fables et nous enseigne les procédés de l'écrivain qui peut varier et changer les anciennes fables ; il démontre en

1. *Ueber den Phaeder*, Œuvres, XI, 2, 1014.

2. Voy. une page intéressante sur la différence de la fable dans le sens de Lessing et la fable poétique, Taine, *La Fontaine*, p. 320.

3. *Abhandlungen*, p. 86.

même temps de quelle utilité cela peut être pour la jeunesse.

La théorie de Lessing, d'abord accueillie avec méfiance, se fraya peu à peu son chemin et causa la mort de la fable en Allemagne. L'apologue, après avoir eu une vogue sans pareille, disparut complètement à l'époque classique de la littérature allemande, parce que, comme le dit Gervinus [1], personne n'osa écrire des fables en prose faute de pouvoir rivaliser avec Lessing de brièveté, de concision, de clarté. Lorsque les Romantiques, principalement les frères Grimm, firent revivre les restes de l'ancienne poésie allemande et recueillirent les anciens contes et les fabliers, la théorie de Lessing fut reprise dans les études sur le Roman du Renard. J. Grimm, dans sa magistrale introduction à ce poème, se pose en adversaire résolu de la théorie de Lessing, disant que la brièveté, la concision, sont la mort de la fable. Il demande l'abondance des détails et la recherche des traits particuliers [2], ou, comme dira plus tard Taine, le vrai fabuliste doit suivre avec complaisance la ligne onduleuse de la passion et développer le récit en s'attardant autour des détails vrais [3]. Quoique l'opinion de Grimm sur l'épopée des animaux et les origines germaniques du Roman de Renart soit

1. *Geschichte der deutschen Dichtung*, IV, 119.
2. *Reinhart Fuchs*, Introduction, pp. XVIII et suiv.
3. *La Fontaine*, p. 330.

abandonnée aujourd'hui [1], il a mieux senti que Lessing le parfum qui se dégage des récits populaires, contes ou apologues; il savait que si l'on ôtait le charme poétique à ce genre littéraire, il ne pourrait plus vivre. Grimm, qui entendait partout la voix de la nature en communication avec les hommes des âges primitifs, qui vante tant le charme et la grâce primesautière de ces fictions poétiques, ne pouvait voir sans amertume effeuiller cette fleur riche en sève et la ranger dans un herbier. Lessing lui présentait une tige au lieu d'une fleur épanouie; il a vu la mort de la fable où Lessing pensait trouver la vie.

II

Le recueil qui suit les cinq dissertations contient trois livres, chacun de trente fables [2]. En tête de chaque livre, Lessing plaça un apologue qui résume sous une forme allégorique sa théorie. La première fable est un colloque entre le poète et la Muse de la fable qui lui inspire les idées sur la simplicité de ce genre littéraire. « Point d'ornement, lui dit-elle,

1. Voy. l'article de M. Gaston Paris sur la thèse de M. Sudre : *Les Sources du Roman de Renart* (*Journal des Savants* 1894) et l'étude de Voretzsch, *Jacob Grimms deutsche Thiersage und die moderne Forschung* (*Preussische Jahrbücher*, 1895) qui défend, dans une certaine mesure, la théorie de Grimm.

2. Œuvres, I, pp. 195-227.

à quoi bon égayer le récit et assaisonner l'assaisonnement? Que l'invention soit du poète, que l'expression simple et sans art rappelle l'historien et la morale le philosophe [1]. » De même, la fable mise en tête du troisième livre prouve l'inutilité des ornements poétiques. Un chasseur fait ciseler son arc qu'il trouve trop uni, trop poli, l'artiste y représente toute une chasse; mais à l'instant où le chasseur l'essaie, l'arc se brise. Morale : *N'égayez* pas trop l'apologue. Presque toutes les fables de Lessing correspondent à merveille à ses théories qu'il a exposées dans les dissertations; mais il y en à certaines qui ne sont pas dépourvues d'ornements poétiques [2]. Quoique écrites en prose, quelques-unes ont une expression pathétique; l'émotion y perce même trop souvent [3]. La raillerie, le mécontentement des choses d'ici-bas, gâtent souvent ces fables qui ne sont quelquefois que des allégories [4]. L'accent habituel est l'indignation, soit que l'écri-

1. Œuvres, I, p. 195.

2. Voy. I, 5. Zeus und das Pferd; I, 10. Die Grille und die Nachtigall; I, 23. Die junge Schwalbe; II, 10. Die Esel; II, 18. Zeus und das Schaf.

3. Voy. I, 25. Der Pelikan; II, 3. Der Knabe und die Schlange; II, 15. Der Rabe und der Fuchs; II, 30. Minerva; III, 3. Der Geist des Salomo; III, 4. Das Geschenk der Feen.

4. Voy. I, 11. Die Nachtigall und der Habicht; I, 13. Der Phoenix; I, 16. Die Wespen; I, 21. Der Fuchs und der Storch; I, 24. Merops; II, 14. Der Fuchs und die Larve; II, 17. Der Rabe; II, 22. Der Fuchs; III, 15. Die Eiche.

vain vise le triste état de la littérature [1], soit les misères d'un homme de lettres qui, indépendant de toute coterie, veut vivre de sa plume [2]. La mauvaise humeur du jeune critique, dont le caractère antique contrastait tellement avec les créatures sans nerfs et sans relief qui remplissaient la scène ; ce milieu du XVIII[e] siècle où les Gottsched et les Bodmer sont les législateurs du Parnasse, où l'originalité fait totalement défaut, où l'on oppose au seul poète de la nation, Klopstock, le hobereau Schœnaich qui faisait des poèmes épiques selon les préceptes de Gottsched : tout cela se reflète dans ce mince volume qui, s'il n'occupe pas une place bien importante dans l'œuvre de Lessing, nous intéresse au moins comme une œuvre où le jeune écrivain déploie ses brillantes qualités de style.

Quoique adversaire de la fable de La Fontaine, Lessing fabuliste fut vite connu en France et souvent imité. Encore aujourd'hui, ses apologues sont beaucoup plus lus et commentés chez nous qu'en Allemagne. D'ailleurs, Lessing fit surtout ses fables en vue de l'enfance. Sa traduction des *Fables morales* de Richardson était destinée aux écoles, et dans une lettre à Lindner il dit de ses propres fables qu'il pensait surtout à la jeunesse en les com-

1. Voy. I, 6. Der Affe und der Fuchs; I, 18. Der Strauss; I, 19. Der Sperling und der Strauss; II, 21. Die Traube; II, 30. Minerva.

2. Voy. I, 22. Die Eule und der Schatzgræber; III, 24. Die Schwalbe; III, 30. Der Schæfer und die Nachtigall.

posant [1]. Ce sont les élèves dont il s'occupe dans sa cinquième dissertation. D'où vient, dit-il [2], qu'en général, dans les sciences et dans les arts, nous ayons si peu d'inventeurs, si peu de têtes qui pensent par elles-mêmes ? Parce qu'on nous élève mal. Si on s'appliquait à former et à étendre autant qu'il est possible toutes les facultés de l'âme, en les développant en même temps et dans des proportions égales ; si on faisait contracter aux élèves l'habitude de comparer les connaissances dont ils s'enrichissent chaque jour avec celles qu'ils avaient déjà le jour précédent ; si on leur apprenait à s'élever aussi facilement des idées particulières aux idées générales qu'à redescendre des générales aux particulières, nous aurions plus de penseurs, plus de génies. Un bon moyen d'exercer la jeunesse serait l'invention des fables, non pas l'invention de toute pièce, mais le changement des anciennes fables, de telle façon que tantôt on raccourcisse, tantôt on conduise plus loin l'action, tantôt on en change certaines circonstances de manière qu'il en sorte une nouvelle morale. C'est surtout dans le deuxième livre que Lessing s'est servi de ce procédé en montrant comment on peut être original tout en empruntant certains traits aux fables anciennes. L'apologue intitulé : « La statue d'airain », placé en tête de ce livre, s'adresse aux futurs détracteurs de ce

1. Lettre du 30 déc. 1759, p. 188.
2. *Abhandlungen*, V, p. 86.

procédé, détracteurs qui ne manquaient pas : parmi eux, Bodmer, sous le nom de Hermann Axel, se fit remarquer par ses attaques violentes ; mais Lessing y a riposté avec verve en démontrant au critique suisse comment on peut trouver des sujets de fables même chez les compilateurs grecs [1].

Les éléments antiques dans le recueil de Lessing sont peu nombreux. Les auteurs anciens ne lui servent qu'à déduire la théorie ; mais dans ses propres apologues Lessing emprunte très peu à l'antiquité. Il choisit des sujets modernes, anime son œuvre des aspirations de son temps et y reflète les idées de son époque. Toutefois, dans beaucoup de fables, l'idée-mère vient d'Ésope, de Phèdre ou de quelque imitateur de ce dernier ; les *Histoires variées* d'Élien et le Lexique de Suidas lui fournissent aussi quelques traits dont il fait le point de départ de ses apologues. Par un petit changement il sait rendre aux anciennes fables un tour nouveau [2]. L'Olympe figure rarement dans le recueil ; Jupiter comme le dieu de la création, comme le père des animaux, se trouve dans deux fables : « Jupiter et le Cheval » et « Jupiter et la Brebis » ; elles comptent parmi les meilleures. La première, fondée sur la répugnance instinctive du cheval pour le chameau, justifie, comme dit Saint-Marc-Girardin [3], le

1. *Literaturbriefe*, 127. Œuvres, IX, pp. 329-342.
2. Voy. les commentaires sur Fables, II, 2-27.
3. *La Fontaine et les Fabulistes*, II, p. 397.

plan général de la création, et l'on peut en tirer une leçon d'art, celle que la beauté est dans la proportion et dans le rapport des parties entre elles; la seconde est un colloque touchant entre Jupiter et la brebis innocente, en but à toutes les vexations, mais qui cependant aime mieux souffrir que de faire le mal. — La fête du mariage entre Jupiter et Junon fournit une fable à Lessing [1] dont la première phrase seulement est empruntée à Ésope et qui est loin d'avoir la nudité ésopique; la fin en est tout à fait lyrique. « Jupiter et Apollon » varie ingénieusement le récit d'Ésope où Jupiter se déclare vaincu [2]; Hercule reçu dans l'Olympe, faisant sa révérence à Junon [3], est plus spirituel que dans la fable ésopique, où le héros montre du mépris pour Plutus. La punition du plagiaire ressort évidemment mieux dans « les Paons et la Corneille » [4] que dans les fables antiques correspondantes; la plainte des ânes [5], et surtout la réponse de Jupiter, est de beaucoup supérieure à la fable d'Ésope avec sa réponse inconvenante. Plusieurs fois, l'ancien apologue est conduit plus loin et produit un effet frappant, ainsi dans : « le Serpent d'eau », « le Loup sur son lit de mort », « l'Enfant et le Serpent » [6].

1. II, 23.

2. Quoique A. Th. Christ déclare (*Serta Harteliana*, p. 181) que Lessing a mal compris le texte grec.

3. II, 2.

4. II, 6.

5. II, 10. Die Esel.

6. II, 13; II, 4; II, 3.

Quelquefois, une légende grecque est mise au service d'une idée chère au fabuliste allemand ; ainsi le mythe sur les deux sexes de Tirésias, où les commentateurs voient exprimées les opinions de Lessing sur la tolérance [1] ; ou bien Minerve [2] lançant le dragon au firmament, allégorie des victimes clouées au pilori qui vivent grâce à leurs célèbres écorcheurs, comme vivent Lange, Klotz et Goetze, grâce aux attaques de Lessing. Deux fois, un mot grec à double sens lui suffit pour en tirer une fable ; celle qu'il intitule « Merops » [3], qui signifie en grec le *guêpier* et en langage poétique l'*homme ;* la spirituelle boutade « les Furies » [4] lui fut inspirée par une simple épithète de ces déesses chez Suidas (ἀειπάρθενος) ; elle montre les conversations entre dieux et déesses qu'un esprit railleur peut inventer [5].

En tête de beaucoup de fables, se trouve une phrase d'Élien dont les *Histoires variées* contiennent des particularités curieuses qui servent à

1. II, 29. Voy. Baumgart, *Handbuch der Poetik*, p. 177. Si l'opinion de Baumgart est juste, cette fable serait une nouvelle preuve qu'en 1759 l'idée du *Nathan* avait pris forme dans l'esprit de Lessing. Voy. notre édition des *Fables*, Appendice 8, p. 131.

2. II, 30.

3. I, 24.

4. II, 28.

5. Nous trouvons une traduction en vers de cette fable dans un volume intitulé : *Fables allemandes et Contes français en vers*, paru en 1770 ; l'auteur anonyme a mis en vers un bon nombre de fables de Lessing, mais en les *égayant* un peu.

Lessing de point de départ. La donnée est souvent fausse; mais, comme le fabuliste le dit, on ne doit pas étudier l'histoire naturelle dans un livre d'apologues ; lorsque les traits fabuleux sont généralement connus, que les naturalistes les admettent ou ne les admettent pas, on peut les introduire dans la fable [1].

Nous pouvons considérer le recueil de Lessing comme le fruit délicat des vastes lectures dont il ne se dispensait jamais, quand il abordait un genre littéraire. Son esprit sagace lui fait découvrir des sources que ses contemporains ne songent même pas à utiliser. Il renouvela ainsi l'apologue qui suivait trop servilement les traces des fabulistes français.

III.

Les dissertations et le recueil de fables publiés (1759), Lessing songeait à donner d'abord une édition de Phèdre et ensuite une histoire de la fable ésopique; mais il avait bientôt abandonné ces projets. Plus tard, retiré à la bibliothèque de Wolfenbüttel, il trouva plusieurs éditions des fables remaniées de Phèdre et crut que ses ressources bibliographiques suffiraient pour reprendre le second de ses anciens projets. Seulement il n'avait pas bien mesuré ses forces pour une telle entreprise. Au-

1. *Abhandlungen*, II, p. 62.

jourd'hui même, cette histoire n'est que commencée et loin d'être achevée. Rien de plus difficile, en effet, que de suivre la filiation de la fable ésopique dans tous les pays et à travers tous les âges. L'apologue étant le patrimoine commun de la race aryenne, nous en trouvons les trésors dispersés en Orient et en Occident. L'histoire de la fable dans un seul pays serait déjà une tâche suffisante pour remplir la vie d'un érudit. Lorsque, il y a quelques années, Léopold Hervieux, après avoir parcouru les bibliothèques de l'Europe, d'Oxford à Naples et de Leyde à Vienne, pour voir et copier les textes des fabulistes latins, eut publié en deux gros volumes le fruit de ses recherches, il avoua modestement, à la fin de son ouvrage, qu'il n'avait soulevé qu'un coin du voile qui, malgré d'admirables travaux, recouvre encore aujourd'hui la fable ésopique [1].

Lessing, par ses articles savants sur ce sujet, a démontré l'intérêt d'une telle étude comparative; il fit même plusieurs trouvailles qui sont appréciées encore aujourd'hui. Ce sont quelques pierres qui contribuent à un vaste édifice, mais celui qui les apportait était, en Allemagne, le premier à en voir l'utilité. L'intérêt pour la fable, comme nous l'avons vu, fut éveillé de bonne heure en Lessing par son maître Christ qui, dans ses cours à l'Uni-

1. *Les Fabulistes latins.* Phèdre et ses anciens imitateurs. I, p. 715.

versité de Leipzig comme dans ses ouvrages, s'occupait de Phèdre. En 1746, reprenant l'opinion hardie du philologue hollandais Schryver (1576-1660), il mit en doute l'authenticité des fables de Phèdre. Son ouvrage intitulé : *De Phaedro eiusque fabulis prolusio* est plein d'érudition et d'imagination. En s'appuyant sur le silence qu'ont gardé à l'égard des fables de Phèdre tous les écrivains latins; en contestant l'âge des manuscrits; en démontrant que la langue de Phèdre n'est pas celle d'un auteur du premier siècle après J.-C., il concluait que les fables attribuées à ce poète étaient l'œuvre de l'humaniste Perotti. Phèdre ne manqua pas de défenseurs, et, dès l'année suivante, le professeur Funck de Rinteln [1] publia, sous le titre : *Apologia pro Phaedro eiusque fabulis,* une dissertation à laquelle Christ répondit sur un ton qui rappelle celui que Lessing prit plus tard contre le fameux traducteur d'Horace, Lange [2]. Pour mieux prouver que les fables étaient l'œuvre d'un faussaire, Christ se mit aussitôt à tirer du « Romulus » deux livres de fables, les mit en vers et montra, en cinquante-trois fables [3], comment un écrivain du premier siècle aurait dû écrire. Lessing, alors jeune journaliste à Berlin, annonça cette publication avec beaucoup d'éloges, disant de leur auteur qu'il unis-

1. 1693-1777 ; voy. Hervieux, *op. cit.,* I, p. 156.
2. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing,* I, p. 76.
3. *Fabularum Aesopiarum libri duo,* 1748.

sait une vaste érudition au meilleur goût et que de tels hommes seuls pouvaient nous initier aux beautés de l'antiquité [1]. Encore plus tard, il était de l'avis de Christ [2] quoiqu'il ne partageât pas son opinion sur tous les points. Le doute sur l'authenticité est aujourd'hui dissipé ; le manuscrit de Pithou, qui date du xe siècle, a renversé toutes ces hypothèses ; mais avant la découverte scientifique de ce manuscrit [3], les opinions des philologues étaient partagées ; ainsi Eichstaedt, en 1812, disait encore qu'à l'égard de Phèdre, il avait toujours pensé qu'il fallait plutôt s'en tenir aux arguments victorieux et aux ingénieux raisonnements de Christ qu'aux pauvretés

1. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, I. Beilagen, p. 505. — La critique ne se trouve pas dans l'édition Hempel. — Dans les notes de son Commentaire projeté sur Phèdre, Lessing est parfois dur pour l'essai de Christ ; voy. *Ueber den Phaeder*, Œuvres, XI, 2, pp. 1016, 1017 et 1019 : Wie sehr hat sie (fable 12) Christ verhunzt.

2. Ainsi il dit, dans « Romulus et Rimicius » : « Die eigentlichen Manuscripte des Phaedrus, wenn es deren gegeben, haben sich, wie es scheinet, gænzlich aus der Welt verloren. » Et dans la dissertation sur « L'Anonyme de Nevelet » : « Christ, welcher in der Hauptsache von Phaedro unstreitig Recht hat, in der er bisher weder widerlegt worden, noch schwerlich jemals widerlegt werden dürfte... Œuvres, XI, 2, pp. 943 et 991.

3. Elle est due à Berger de Xivrey ; voy. son édition savante : *Phaedrus, ex codice Rosanboniano*, 1830 ; Préface. Hervieux, *op. cit.*, I, p. 57, et l'édition paléographique d'Ulysse Robert, *Les Fables de Phèdre*, 1893, qui a servi de base à la recension de M. L. Havet, 1895.

de ses adversaires [1]. Quant aux fables nouvelles de Phèdre, le doute plane encore aujourd'hui sur leur auteur, quoique, selon Lucien Müller, elles ressemblent aux anciennes comme un œuf à l'autre [2].

Les études savantes de Lessing dans ce domaine se rapportent toutes à la fable latine du moyen âge. L'importance n'en est pas très grande, parce que de nouvelles découvertes ont sensiblement modifié les résultats, mais on ne peut pas les négliger non plus, surtout l'étude sur *Romulus et Rimicius*. En bon bibliothécaire, Lessing ne voulait pas seulement se rendre compte des trésors confiés à sa garde, mais aussi en tirer profit pour la science [3] et les communiquer aux savants qui s'adressaient à lui [4]. Quatre études ont ainsi paru, dont deux en 1773, deux autres en 1781, l'année de sa mort. Il est étrange que le dernier manuscrit que Lessing remit à l'imprimeur s'arrête à une citation de Christ, avec lequel il a tant d'analogie. Deux de ces essais sur les « Fables au temps des Minnesænger » concernent les études germaniques, en particulier le fabuliste Boner. C'est d'après une ancienne

1. Voy. Hervieux, *op. cit.*, I, p. 166.

2. Édit. de Phèdre, Leipzig, 1871. Introduction, p. VI. — Voy. Ribbeck, *Gesch. der röm. Dichtung*, III, p. 30.

3. Il le fit dans un recueil intitulé : *Zur Geschichte und Literatur*. Aus den Schætzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.

4. Voy. *Beantwortete Fragen;* Œuvres, XIX, p. 211 ; et les lettres adressées à Reiske, Heyne et d'autres savants à partir de 1770.

impression de la *Pierre précieuse* (1461) et quelques manuscrits de Welfenbüttel que Lessing établit le nom de cet auteur et démontra les sources — Avianus et l'Anonyme de Nevelet — où il avait puisé. Les recherches contemporaines sur les sources de ce fabuliste ne sont pas plus avancées. Avant la découverte du manuscrit complet à Strasbourg, détruit par l'incendie de 1870, les dissertations de Lessing étaient le point de départ des études sur le fabuliste de Berne [1].

Les résultats de l'article sur *Romulus et Rimicius* [2] sont encore plus intéressants. Il a été fait, au moyen âge, d'après les manuscrits de Phèdre, des recueils de fables phédriennes réduites en prose. Ces fables en prose furent mises en vers

1. Voy. *Ueber die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger*, I et II. Œuvres, XI, 1, pp. 885 et 949. Les éditeurs suisses de ces fables (1757) croyaient les avoir publiées pour la première fois d'après les manuscrits ; ils ne se doutaient pas que l'ouvrage de Boner avait été déjà imprimé en 1461. — C'est dans le second article que se trouve le mot si souvent discuté de Lessing concernant l'influence de Frédéric II sur la littérature allemande. « Dieu sait, dit l'auteur, si les bons empereurs souabes ont plus favorisé la littérature de leur temps que le roi de Prusse actuel (1781). Cependant je ne voudrais pas jurer qu'il ne viendra un jour un flatteur qui trouvera bon d'appeler l'époque actuelle de la littérature allemande l'époque de Frédéric le Grand » (p. 975). Voy. sur l'opinion de Lessing, W. Scherer, *Hist. de la litt. allemande*, p. 755.

2. Œuvres, XI, 2, pp. 919-947.

élégiaques, qui firent éclore à leur tour des dérivés en prose. On conçoit la difficulté qui se présente quand on veut démêler, par une étude approfondie des manuscrits et des incunables, la filiation de ces recueils qui forment le fonds de la fable au moyen âge. La plus ancienne collection des fables en prose issue de Phèdre porte le nom de Romulus, singulier nom qui a fait perdre le sommeil à bien des philologues. Personne, il est vrai, n'a songé à faire du fondateur de Rome un fabuliste ; mais il se trouvait des savants qui attribuaient cette collection au dernier empereur romain, Romulus Augustule. « Romulus qui fu emperere », dit Marie de France ; et ce mot a induit en erreur beaucoup de lettrés. Le savant Gude [1], dont les manuscrits, entre autres une copie du Romulus de Dijon, se trouvaient en partie à Wolfenbüttel, croyait que ce titre d'empereur donné à Romulus n'avait été qu'un appât offert à la crédulité publique. Nilant [2] disait, sur la foi du Romulus de Leyde, que les fables sont ou bien de Romulus Augustule, ou bien qu'il ne faut voir dans ce nom qu'une pure fiction. Christ adopta le premier terme du dilemme. Eschenburg, l'éditeur des œuvres posthumes de Lessing, et qui avait annoté son dernier essai sur *l'Anonyme de Nevelet*, se rallia à la thèse de Gude. L'opinion qui prévalut au XVIIIe siècle était que l'auteur des fables

1. 1635-1689.
2. Son recueil de fables parut en 1709.

ne devait pas être confondu avec le dernier empereur romain, mais qu'il avait bien existé sous le nom de Romulus. En outre, il y avait un écrivain plus récent, qui, sous le nom de Rimicius, avait traduit Ésope en latin. Par suite d'une erreur de Nevelet [1] et de Nilant, éditeurs de fables antiques, il fut confondu avec Romulus. Lessing, qui avait trouvé à Wolfenbüttel le premier fablier allemand, édité à Ulm, par Steinhöwel et pouvait se servir des manuscrits de Gude, démontra une fois pour toutes qu'il ne fallait pas confondre ces deux écrivains, séparés par plusieurs siècles l'un de l'autre. Ce Rimicius s'appelait Ranutio d'Arezzo ; il a composé son fablier vers 1455, tandis que le plus ancien manuscrit de Romulus remonte au xe siècle [2]. Le personnage de Romulus ne reste pas moins obscur. Edélestand du Méril suppose que les fables connues sous ce nom ont la même origine que celles de Phèdre. Il considère, en effet, celles-ci comme la traduction des fables d'un poète grec appelé Phèdre, traduction faite dans les écoles des rhéteurs [3]. De même, les fables de Romulus ne seraient que la traduction des œuvres, si non de ce fabuliste, du moins de divers auteurs grecs. En défini-

1. Son recueil *Mythologia Aesopica* parut en 1610.

2. C'est, en effet, cette date qu'attribue Oesterley au Romulus du British Museum édité par lui en 1870. Les autres manuscrits datent des XIIe et XIIIe siècles.

3. *Poésies inédites du moyen âge*, p. 94.

tive, comme dit Hervieux [1], il faut reconnaître que les fables de Romulus ont été des paraphrases en prose, faites au moyen âge sur les fables latines de Phèdre. Le nom est de pure fantaisie ; l'œuvre qui le porte n'a pas été une œuvre originale. Il existait au xe siècle un recueil plus ancien, dû à un précédent compilateur, relativement habile, qui s'était étudié à approprier les fables de Phèdre, en les mettant en prose, aux idées religieuses du moyen âge, pour les faire servir dans cet état de transformation à l'enseignement de la langue latine. Puis est survenu un pédagogue maladroit qui, s'emparant de l'imitation récente, a bouleversé l'ordre des fables, les a fait précéder d'une dédicace fictive [2] et s'est efforcé de leur donner ainsi la couleur d'une œuvre remontant à l'époque romaine. Son recueil eut un succès tel qu'il fit oublier Phèdre et devint la collection par excellence. Le nom de Romulus finit par être une sorte de terme usuel employé à exprimer non pas un nom d'homme, mais bien un genre de littérature. Les quatre-vingt-trois fables qui composent ce recueil forment le fonds des fabliers du moyen âge ; les différentes rédactions furent imprimées une cinquantaine de fois. Il serait injuste de demander à Lessing de jeter une lumière bien vive dans ce chaos ; il ne pouvait pas pousser

1. *Op. cit.*, I, pp. 277 et suiv.

2. Romulus envoie d'Athènes à son fils Tiberinus les fables d'Ésope traduites du grec en latin.

ce problème plus loin qu'il ne l'avait fait, vu l'exiguïté des moyens dont il disposait à Wolfenbüttel.

Un dernier travail resté inachevé est l'article sur « L'Anonyme de Nevelet [1] ». Romulus a été remis en vers dans le mètre élégiaque, affectionné par le moyen âge pour les récits de peu d'étendue. Un recueil, jadis très célèbre, publié plusieurs fois aux XVIe et XVIIe siècles, et qui est connu, d'après son éditeur, sous le nom d'*Anonyme de Nevelet*, comprend soixante fables, divisées en trois livres, dont les cinquante-huit premières sont empruntées aux trois premiers livres de Romulus. C'est à l'étude de ce recueil que Lessing voulait consacrer son article. Dans le fragment, il a le premier mis en lumière que ces fables étaient la traduction en vers des trois premiers livres de Romulus [2]. On n'est pas d'accord sur le nom de l'auteur ; quelques-uns proposent Alain de Lille, d'autres Bernard de Chartres, Salon de Parme, Serlon, Ugobard de Sulmon. M. Hervieux croit y avoir reconnu la main de Walter l'Anglais, le chapelain de Henri II (1177) [3]. Ce recueil a été lu beaucoup au moyen âge ; il devint la base de deux recueils de fables françaises en

1. Œuvres, XI, 2, pp. 983-1003.

2. Voy. Hervieux, *op. cit.*, I, p. 432.

3. M. Gaston Paris trouve qu'il est difficile de discerner ce Walter au milieu de ses nombreux compatriotes et homonymes, et qu'il est peu probable que ce fût le précepteur de Guillaume II. Voy. *Journal des Savants*, déc. 1884 et janv. 1885.

vers [1] et de la *Pierre précieuse* de Boner. L'Anonyme de Nevelet, après plusieurs siècles de vogue imméritée, a eu ses détracteurs. Ainsi son éditeur, Nevelet, le qualifia de singe de Phèdre; Barth le traita de poète inepte et barbare. Lessing, à son tour, cherche le nom de l'auteur. Il réfute d'abord, selon son habitude, les opinions de ses devanciers; celle de Gyraldus, qui attribua ces fables à Salon de Parme, écrivain que Lessing avoue ne pas connaître [2]; celle de J. C. Scaliger, grand admirateur de l'Anonyme qu'il appelle Accius; celle de Barth qui, dans son appréciation, tombe dans l'autre extrême et attribue ces apologues à Bernard de Chartres, et enfin l'hypothèse de Christ qui disait que ces fables étaient supérieures à celles d'Avianus et les attribue, comme Scaliger, à un nommé Accius qui aurait vécu au IV[e] siècle. Lessing allait donner ensuite son opinion, mais c'est justement là que s'arrête l'article, le dernier qu'il fit imprimer et qu'il voulait achever pendant l'impression, comme il le faisait si souvent. On n'a rien trouvé dans ses manuscrits qui permette d'établir le nom supposé par Lessing [3]. En réfutant Barth, il dit seulement qu'Alain de Lille a beaucoup de ressemblance avec l'Anonyme.

1. Voy. Lyoner Yzopet, éd. W. Foerster, 1882. Introduction p. VII. Foerster appelle l'article de Lessing « brillant » (p. 23).
2. P. 987.
3. Ibid., p. 994, la note d'Eschenburg.

Les *Notes sur Esope*[1] sont des remarques souvent fort justes sur le texte grec des fables et sur la morale des apologues. Ces remarques rectifient les traductions latines et nous montrent aussi comment Lessing composait, d'après une fable ésopique, un nouvel apologue destiné à son recueil. — Les notes sur les dix-neuf premières fables de Phèdre[2] peuvent être considérées comme travail préliminaire à une édition savante que Lessing avait fait entrevoir dans une de ses dissertations sur l'apologue[3]. Ce commentaire veut surtout prouver que

1. *Anmerkungen über den Aesopus*, Œuvres, XI, 2, pp. 1007-1013. — A ces *Remarques* il faut ajouter maintenant celles contenues dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Université de Breslau découvert par M. R. Fœrster, le savant éditeur de la Correspondance de Reiske. C'est la copie des fables ésopiques contenues dans un manuscrit d'Augsbourg, copie faite par Madame Reiske pour obliger Lessing qui, de son côté, lui a prodigué ses compliments dans *Romulus et Rimicius* (voy. t. I, p. 32). Lessing a reconnu l'importance du manuscrit d'Augsbourg et ses notes critiques et explicatives publiées *in extenso* par M. Fœrster (*Zeitschrift für vergleich. Litteraturgeschichte*, 1895, pp. 87-116) montrent avec quelle sagacité et quelle assiduité Lessing s'est occupé d'Ésope. Ces *Remarques* datent de 1772. — Voy. aussi l'article de M. Foerster : *Lessing und Reiskes zu Aesop* (*Rhein. Museum*, 1895). — Leo Sternbach (*Wiener Studien*, 1895, pp. 31-102) a soumis les *Remarques* de Lessing à une critique minutieuse; tout en constatant leur finesse, il trouve qu'au point de vue philologique elles sont faibles.

2. *Ibid.*, pp. 1014-1021.

3. *Abhandlungen*, IV, p. 85.

partout où Phèdre s'écartait d'Ésope, il fait un faux pas. Ce sont souvent des arguties, des vétilles qu'il lui reproche, mais qui témoignent d'une étude très approfondie de l'auteur. Les comparaisons entre certains passages de Phèdre, d'Ésope et de La Fontaine y abondent. Lorsque, en 1773, il publia *Romulus et Rimicius,* il pouvait dire avec raison qu'il fut un temps où il étudia Phèdre plus que n'importe quel autre écrivain [1]. — Les douze fragments d'une esquisse historique de la fable ésopique [2] donnent les noms des fabulistes depuis Jotham jusqu'au XVIe siècle. Lessing mentionne les fabulistes proprement dits et ceux qui, comme Hésiode, ont inséré des fables dans leurs œuvres. La liste est loin d'être complète; le canevas montre cependant la tâche ardue que Lessing voulait entreprendre. Il n'a écrit que quelques fragments sur les recueils du moyen âge, sur les éditions incunables de Romulus dont l'Allemagne est la terre classique [3]. Ces quelques feuilles volantes, que son ami Eschenburg a arrachées à l'oubli, montrent l'érudition bibliographique de Lessing.

Toutes ces études savantes n'offrent pas le même intérêt que les cinq dissertations qui accompagnent les Fables; mais elles sont une preuve des vastes études que Lessing s'imposa quand il s'agissait pour

1. P. 921.

2. *Ibid.*, pp. 1022-1040. — Les Notes sur Ésope, sur Phèdre et sur l'Histoire de la fable sont des publications posthumes.

3. Hervieux, *op. cit.*, I, p. 351.

lui d'établir la théorie d'un genre littéraire. Les fabulistes allemands de son temps ne songeaient nullement à remonter si haut. On pourrait dire que c'est inutile pour le vrai poète ; mais quand on puise, comme Lessing, toutes ses forces dans la critique, ces recherches consciencieuses soutenues par un esprit philosophique peuvent néanmoins produire des œuvres qui restent. Quoique les études de ce genre ne lui servent ordinairement que de travail préliminaire, celles sur la fable avaient aussi leur valeur intrinsèque. Schwabe, le premier éditeur scientifique de Phèdre (1806)[1], a suivi les indications données par Lessing pour la reconstitution du texte ; il a ajouté à son édition les fables de Romulus d'après le texte du manuscrit de Dijon et de l'ancienne édition d'Ulm et il disait que le travail sur *Romulus et Rimicius* était « praeclarus et eruditus[2] ». Reiske a également exprimé sa joie de ce que Lessing avait débrouillé de main de maître tout le chaos que l'édition de Nevelet avait causé si longtemps. Outre l'importance des résultats il admirait la forme de la discussion où le poète dramatique perce à chaque page. « D'abord, écrit-il, vous liez le nœud d'une manière à faire peur ; vous poussez le lecteur qui croit qu'un tel nœud ne pourra jamas se délier jusqu'au désespoir. Ensuite,

1. Son édition fut réimprimée dans la collection Lemaire, 1826.

2. II, p. 411.

vous venez comme l'éclair avec la catastrophe, mais c'est une catastrophe heureuse, douce, naturelle et qui sort du fond de la question. Vous ne rompez pas le nœud, non il se dissout sans contrainte, sans force. Vraiment, c'est de l'art[1]. » Toutes les dissertations de Lessing sont remarquables sous ce rapport; elles forment un contraste heureux avec le lourd bagage des citations dont se servent ses contemporains érudits. Nous nous réjouissons d'assister à la joute, les résultats étant obtenus devant nos yeux. Si l'exégèse de cent ans a laissé bien derrière elle certaines parties de ces recherches, la manière dont elles furent conduites est souvent plus instructive que les résultats qui en sont issus.

1. Lettre du 13 février 1773, p. 667.

CHAPITRE VI

L'Épigramme.

Le genre littéraire dont Lessing s'occupa en dernier est l'épigramme. Cette fois-ci, la pratique précéda de beaucoup la théorie. A vingt-deux ans, Lessing attaque les professeurs pédants de Wittemberg; plus tard, bibliothécaire à Wolfenbüttel, il revient à son cher Martial et le proclame modèle du genre. Vingt ans s'étaient écoulés entre ces deux étapes. Le grand critique avait donné ses travaux sur la fable, sur le drame, sur l'épopée et sur l'art; déjà il entrait dans la querelle théologique, lorsqu'une nouvelle édition de ses œuvres l'amena à développer ses idées sur l'épigramme. De même que les dissertations sur l'apologue rehaussent la valeur de ses *Fables*, de même ses épigrammes mordantes, ses gaies chansonnettes, prennent un air plus sérieux, grâce au bagage érudit, mais un peu lourd, de ses observations sur les différents épigrammatistes. La base de sa théorie est solide, comme toujours. Il connaît les sources; depuis l'Anthologie grecque, à travers la littérature romaine, jusqu'aux poètes latins du XVI[e] et du XVII[e] siècles, aucun épigrammiste important ne lui échappe. La liste des

noms cités dans ce travail est respectable, mais ces citations ne sont pas de seconde main. Les nombreuses imitations que Lessing fit de plusieurs écrivains obscurs dont l'érudition seule s'occupe aujourd'hui, le prouvent.

Le trait le plus frappant, dans ce dernier chapitre de doctrine littéraire, c'est la proclamation d'un écrivain romain comme modèle du genre. A Homère, Sophocle, Euripide, Ésope et aux théories aristotéliques vient s'ajouter Martial, le poète bilbilitain. Nous avons vu que Lessing remonte pour tous les genres littéraires jusqu'aux Grecs en passant par les Romains; pour l'épigramme, il s'arrête à Martial quoique l'Anthologie grecque ne lui soit pas inconnue. Lui, qui vante si souvent la simplicité grecque, a presque méconnu la valeur littéraire de ces petits chefs-d'œuvre qui, il est vrai, ne sont pas toujours de l'époque classique, mais dont les plus anciens montrent une pureté de forme et un tour d'esprit dignes des meilleures poésies lyriques. Martial n'est-il pas un poète de la décadence? Il y a cependant deux raisons à cette préférence. Lorsque Lessing écrivit ses épigrammes, il ne connaissait guère que Martial. Dans sa jeunesse, il s'occupait presque exclusivement de la littérature romaine; quand il fallut, après vingt ans, établir la théorie, l'Anthologie grecque n'était pas encore connue dans son ensemble, et l'on croyait que la plupart des épigrammes dataient d'une époque ultérieure à Martial. De même que la découverte de Babrius eût proba-

blement changé l'opinion de Lessing sur la fable antique, de même la publication de l'Anthologie Palatine, d'après le seul manuscrit du Vatican [1], aurait modifié sa théorie de l'épigramme. Dans l'un et dans l'autre genre le modèle classique lui fit défaut.

Il y a une seconde raison qu'il faut chercher dans le tour d'esprit de Lessing. Il est incontestable que la lecture de Plaute, de Térence et de Théophraste lui apprit à aiguiser ses pensées et à employer toujours le mot juste pour frapper l'adversaire. Ces qualités il les trouvait au plus haut degré dans Martial. Un dialecticien et un esprit batailleur comme Lessing ne pouvait pas dédaigner cette arme à pointe acérée qu'est l'épigramme. Mais, d'un autre côté, l'épigramme grecque, dans sa simplicité, qui exprime nettement une pensée et la grave dans la mémoire du lecteur, ne pouvait fixer son choix. Quelque grand admirateur qu'il fût du génie grec, il n'hésitait pas à s'en affranchir quand il se sentait en opposition avec lui ou quand il se trouvait en présence d'une source peu limpide. Il se tourne alors vers un autre modèle, plus conforme à ses goûts et plus apte à inspirer les écrivains modernes. En publiant, en 1753, ses premières épigrammes, il déclare que Martial est son unique maître [2]; et, en

1. Aujourd'hui, après bien des vicissitudes, à Heidelberg.

2. *Vorrede zu den Schriften*, I. Theil, 1753. Œuvres, XII, p. 408.

1771, en établissant sa théorie, il la déduit uniquement de l'épigrammatiste romain qui, du reste, était considéré, depuis la Renaissance, comme le modèle du genre. Aussi, parmi les cinq chapitres dont il accompagne la nouvelle édition de ses épigrammes, celui qui traite de Martial est-il le plus important et le plus approfondi.

I

Quand on parcourt les *Observations sur l'Épigramme* [1], on y sent quelque chose de la poussière des bibliothèques. En effet, les premières recherches sur ce genre littéraire et les nombreuses lectures sur les épigrammatistes du XVI[e] et du XVII[e] siècles, Lessing les fit à Wittemberg, au moment où il s'enterrait dans les livres pour étudier tantôt la théologie, tantôt la littérature, et se préparait ainsi à son grade de licencié ; les *Observations* elles-mêmes furent écrites à Wolfenbüttel dans cette bibliothèque d'où il a exhumé tant de trésors. Là, il pouvait manier à son aise les grands in-folio et dénicher même dans les manuscrits quelques épigrammes inédites de l'Anthologie grecque [2].

La première dissertation s'occupe de la théorie

1. *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten.* Œuvres, X, pp. 91-196.
2. Voy. *Zur griechischen Anthologie.* Œuvres, XIII, 1, p. 242.

et de la définition du genre. « La théorie d'une fleur », dit Démodore à Théano, dans le dialogue mis par Herder en guise de préface à ses traductions et ses remarques sur l'Épigramme [1]. Mais l'esprit critique de Lessing dissèque et analyse même une fleur. Il est vrai qu'il n'en cherche pas l'origine, ses différents changements à travers les époques; toutes questions qui captivent l'esprit de Herder et par lesquelles il complète à merveille les raisonnements de Lessing. Celui-ci ne s'occupe que de la fleur; elle existe, il faut voir ce qu'elle est. L'érudition cependant ne devient jamais fastidieuse chez lui; elle se présente toujours sous une forme claire et précise : deux qualités d'autant plus nécessaires ici qu'il parlait de l'épigramme. Selon le procédé habituel, il combat et tâche d'anéantir les théoriciens qui ont écrit avant lui sur l'épigramme. Les définitions que De La Motte, Richer, Batteux et Breitinger avaient données de la fable lui semblaient insuffisantes; cette fois-ci, c'est le jésuite Vavasseur [2], J. César Scaliger dont la *Poëtique* a servi de base a tant de manuels, Boileau et de nouveau Batteux que Lessing fait défiler, pour démontrer qu'ils n'ont pas dit le dernier mot sur ce genre littéraire. Nous voyons presque toujours que Les-

1. *Blumen aus der griechischen Anthologie.* Œuvres, VII, p. 48 (éd. Hempel).

2. 1605-1681. Son traité *De Epigrammate liber* parut en 1669; édit. auctior, 1672.

sing ne combat que les théoriciens français; à peine s'occupe-t-il de Gottsched et de Breitinger. Il sait qu'en attaquant et réfutant les critiques français, il fera taire ceux de Leipzig et de Zurich. C'est surtout Batteux qui lui inspire une haine mêlée de crainte. Il n'était pas, en effet, facile à détrôner ce critique dont les adeptes étaient tout-puissants, surtout à Berlin. Ramler l'avait traduit, Sulzer l'avait pillé ; ce dernier, dans sa *Théorie des Beaux-Arts*, feint même d'ignorer le *Laocoon* [1]. Lessing ne voulait pas se brouiller avec Ramler qui s'occupait alors de l'impression des Épigrammes. C'est seulement dans ses lettres qu'il donne libre cours à sa mauvaise humeur contre ce camp hostile à ses théories [2].

La définition que Lessing donne de l'épigramme semble remonter à l'origine de ce genre et pourtant ce n'est qu'une application ingénieuse du sens primitif du mot à l'idée que doit éveiller toute épigramme. Vavasseur est aussi remonté à l'étymologie du mot qui veut dire *inscription*, mais il disait que la dénomination était restée bien que le sens eût changé. Nullement, réplique Lessing; l'emploi

1. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, II, p. 79; Blümner, Introduction à la grande édition du *Laocoon*, p. 17, note 2.

2. Voy. Lettre à son frère Charles du 22 avril 1772, p. 499. La théorie mal comprise de l'imitation que Batteux érigeait en dogme fut combattue par Lessing, dès sa jeunesse. Voy. Œuvres, XVIII, pp. 264 et 270. — Il a donné une analyse de la Lettre de Diderot sur les sourds et les muets (Œuvres, VIII, p. 65) qui démontrait la fausseté de cet « Évangile demi-vrai de l'Imitation », comme l'appelait Goethe.

constant du terme montre qu'il y avait toujours un certain rapport entre l'inscription et l'épigramme. Il ne suffit donc pas de dire, comme Scaliger le fait, que tout petit poème est une épigramme, ou comme Boileau que l'épigramme n'est souvent qu' « un bon mot de deux rimes orné ». Boileau, il est vrai, ne pouvait pas donner une définition exacte dans son *Art poétique*, dit Lessing, mais Batteux! Pourquoi dit-il que « l'épigramme est une pensée intéressante exprimée heureusement en peu de mots »? N'est ce pas trop vague? Sa définition ne s'applique-t-elle pas aussi au gnome? Or, il y a des qualités qui distinguent l'épigramme de tout autre petit poème. Ce sont les deux parties essentielles sans lesquelles on ne peut pas la concevoir : à savoir l'excitation de l'intérêt, de l'attente, ce qui forme la première partie, et ensuite le tour heureux et original qui satisfait cette attente. Ces deux éléments font du petit poème un tout dont les parties se succèdent; il aura ainsi une action, comme toute autre poésie. L'épigramme est donc un poème dans lequel notre attention et notre curiosité sont excitées et dirigées, comme par une inscription, sur un objet quelconque en les tenant plus ou moins en suspens, pour les satisfaire ensuite d'un seul trait [1]. Par le mot *inscription*, la définition tient compte de l'origine de l'épigramme qui, comme on sait, était destinée à orner les édifices, les statues et d'autres œuvres

1. *Anmerkungen*, I, p. 95.

d'art [1]. De même que le monument excite la curiosité du passant et que l'inscription lui donne le motif et satisfait ainsi l'intérêt excité, la vraie épigramme doit réunir ces deux parties, dont l'une correspond au monument, l'autre à l'inscription. Mais que faire des nombreuses épigrammes de l'Anthologie grecque qui comptent pourtant parmi les plus délicieuses et ne réunissent nullement ces deux conditions ? Ainsi les épigrammes sur les œuvres d'art, mais qui n'y figuraient pas en guise d'inscription, les épigrammes sur les hommes célèbres exprimant une noble pensée sans raillerie, sans exciter l'attention, où les classer ? Lessing dit qu'elles ne remplissent pas toutes les conditions requises de la vraie épigramme et range ces petits poèmes qui, selon lui, se sont glissés parmi les autres, en deux catégories [2].

D'abord, nous trouvons des épigrammes qui excitent la curiosité sans la satisfaire ; d'autres, par un tour spirituel, présentent la deuxième partie, le dénoûment, sans exciter la curiosité. Ni les unes ni les autres ne sont de vraies épigrammes.

1. Herder objecte : Si on parle de l'inscription, pourquoi pas du monument lui-même? L'un ne se comprend pas sans l'autre. Il veut donc voir introduit ce mot dans la définition (*Anmerkungen über die Anthologie der Griechen*. Œuvres, VII, p. 173). Mais Lessing n'a pas oublié ce fait non plus ; il ajoute immédiatement après sa définition que, sous le mot *inscription*, il faut comprendre en même temps le monument qui la porte (p. 97).

2. *Anmerkungen,* I, p. 99.

Toute sentence morale, tout dicton peut avoir une pointe, mais est-ce une épigramme pour cela? Même si Lucrèce eût mis en vers les préceptes de l'école de Salerne, il n'aurait pas pour cela créé des modèles du genre. Il faut que nous apercevions l'occasion, le cas particulier qui a donné naissance au petit poème pour pouvoir lui donner le nom d'épigramme. C'est pourquoi l'œuvre de Martial est si excellente sous ce rapport; à peine y trouvons-nous quelques pièces qui ne contiennent qu'une simple sentence morale, tandis que dans Logau [1], Wernicke et surtout chez l'Anglais Owen, on ne voit généralement qu'un pédant qui débite des maximes qui n'ont aucun rapport avec la vie. D'autres ne parlent que de faits, de choses étranges, sans nous dire à quel point de vue nous devons nous placer pour les examiner. Ils nous disent que telle ou telle chose est arrivée : ils excitent notre curiosité sans la satisfaire et sans nous donner le mot de l'énigme. Ils racontent toute la vie d'un homme illustre, sans s'apercevoir que le caractère de l'épigramme consiste dans une observation fine, grâce à laquelle nous pénétrons jusqu'au sens du récit. L'exemple choisi par Lessing est frappant. Si Martial, dans l'épigramme connue sur Mucius Scévola [2], eût sim-

1. Lessing avait édité avec Ramler les douze livres d'épigrammes de ce poète en 1759 et y ajouta un lexique. Voy. Œuvres, XII, 9-285.

2. I, 21. Nous citons d'après l'édition de L. Friedländer (Leipzig, 1886) dont l'excellent commentaire a tenu compte des

plement dit : « Égarée sur un des satellites, lorsqu'elle voulait frapper le roi, sa main se condamne aussitôt à périr dans un brasier sacré ; mais son ennemi généreux ne peut contempler une si cruelle merveille ; il arrache aux flammes cet homme courageux, et le renvoie libre » ; croyez-vous que ce serait une épigramme ? Non, ce serait un récit historique. Et même si le poète eût ajouté (vers 5 et 6) : « Cette main que Mucius est assez intrépide pour brûler en méprisant le feu, Porsenna ne saurait en supporter la vue », ce ne serait pas encore une bonne épigramme. Ce qui la rend telle ce sont les deux derniers vers : « La renommée et la gloire de cette main s'accroissent par l'erreur qu'elle a commise ; si elle ne se fût pas trompée, son action eût eu moins d'éclat. » C'est maintenant seulement qu'on sait pourquoi le poète a choisi le fait historique qui a excité notre curiosité ; le plaisir qui résulte du tour spirituel, joint à celui de l'attente, rend l'épigramme agréable. Mais que trouvons-nous dans beaucoup d'épigrammes grecques ? Un simple récit spirituel, mais auquel manquent les qualités essentielles du genre. Je ne crois pas, dit Lessing [1], qu'on me reproche de ne pas goûter assez la simplicité grecque. Le propre de cette simplicité est

travaux de Lessing. — Friedländer croit que les épigrammes sur Mucius Scévola et sur Arrie et Pétus se rapportent à une représentation théâtrale ; le rôle de Scévola fut joué par un criminel condamné à mort.

1. P. 105.

qu'un poème n'ait pas de parties de trop, mais nullement qu'il en manque une essentielle. Souvent ce n'est pas la pointe qui fait défaut; c'est la conclusion. Beaucoup de ces épigrammes sont de véritables apologues, comme celle sur *L'Aveugle et le Paralytique* [1] dont les fabulistes modernes se sont emparés. L'apologue pourtant ne doit pas exciter l'attention, parce que le cas particulier qu'il raconte porte sa conclusion en lui-même, tandis que, dans l'épigramme, les deux parties se suivent et doivent être bien distinctes l'une de l'autre, de manière à toujours éveiller la curiosité. On ne peut nier cependant qu'un simple récit peut revêtir la forme d'une épigramme et qu'une versification heureuse peut le rendre souvent acceptable. Ainsi, l'épigramme de Martial sur Arrie et Pétus [2] est parfaite. « Lorsque la chaste Arrie présentait à son cher Pétus l'épée qu'elle venait de retirer elle-même de son sein : Crois-moi, dit-elle, la blessure que je me suis faite n'a pour moi rien de douloureux; mais c'est le coup que tu vas te porter, Pétus, qui me cause une vive douleur. » Le poète, en changeant le mot historique « Non dolet », a voulu adoucir un peu le caractère trop dur de l'héroïne [3].

La théorie une fois établie, Lessing donne

1. IX, 13. *Anthologia Palatina*, éd. Dübner.
2. I. 13.
3. Kleist a rendu ce mot par : « Es schmerzet nicht », qui termine chez lui l'épigramme. Voy. *Anmerkungen*, I, p. 109.

quelques règles sur les deux parties constitutives de l'épigramme. Les exemples choisis dans l'Anthologie grecque, dans Martial, et les poètes latins de la Renaissance abondent. La règle principale pour la première partie, appelée par Lessing *l'attente* (*Erwartung*), est de ne pas élargir trop le cadre de l'épigramme ; il faut observer la mesure que le sujet et la conclusion comportent. On doit pouvoir embrasser cette première partie d'un seul coup d'œil, comme un monument à l'architecture harmonieuse. Cela n'exclut pourtant pas les épigrammes dites « hyperboliques », comme celle où Martial ridiculise assez longuement l'exiguïté du champ donné par Lupus au poète [1] ; ou bien celle sur la fiole de Paullus [2], où il raille la valeur minime des cadeaux donnés par certains patrons qui veulent s'attacher leurs clients. Mais Martial n'abuse pas de ces hyperboles, qui provoquent plutôt le rire, tandis que l'Anthologie grecque en est remplie. — Le poète tombe dans le défaut contraire quand il met l'exposition de l'épigramme dans le titre ; jamais Martial ne s'est avisé de faire du lemme, du titre, une partie intégrante du poème. Les lemmes furent probablement ajoutés par les copistes ; les difficultés que les pièces présentent aujourd'hui, n'existaient pas pour les contemporains.

La règle principale pour la seconde partie est la

1. XI, 18.
2. VIII, 33.

brièveté. De même que l'inscription sur le monument doit satisfaire la curiosité du passant qui ne peut pas s'arrêter longtemps, de même la conclusion de l'épigramme doit être brève et concise. Peu d'épigrammistes, d'ailleurs, pêchent contre cette règle; chacun tâche de bien aiguiser sa pointe. Seulement il arrive quelquefois que la pièce en a plusieurs; ainsi l'épigramme de Martial contre Ligurinus dont les quatre premiers vers [1] forment toute une épigramme; mais Martial continue à décrire la rage de Ligurinus qui lit ses poésies à tout le monde. Sans gâter tout à fait le poème, cela n'en constitue pas la beauté non plus, comme le croit Scaliger. Il dit que toute bonne épigramme doit avoir autant de pointes qu'elle a de distiques. Wernicke, le premier épigrammiste allemand, pensait comme Scaliger; mais le point de vue double est aussi faux en poésie qu'en perspective, dit Lessing [2].

Le rapport entre les deux parties du poème doit ressembler également au rapport du monument avec son inscription. Un monument qui doit évoquer le deuil ne peut pas avoir une inscription gaie ou burlesque, de même l'exposition doit nous

1. III, 44. « Veux-tu savoir pourquoi personne n'aime à te rencontrer, pourquoi l'on fuit tous les lieux où tu viens, pourquoi il règne autour de toi, Ligurinus, une solitude immense ? Tu es trop poète. »

2. *Anmerkungen*, I, p. 120.

faire deviner à peu près la teneur de la conclusion. C'est pourquoi l'épigramme de Martial sur la jeune Erotion [1] n'est pas des plus réussies. Le poète pleure d'abord la perte de cette aimable petite fille et ajoute ensuite une conclusion des plus frivoles en décochant un trait à Pétus qui ne souffre pas de la mort de sa femme, ayant hérité de 200,000 sesterces. L'idée de la mort évoque la compassion et non la raillerie. Mais Lessing ne condamne pas les épigrammes qui, par un tour inattendu, nous font rire, comme celle de Scarron : « Superbes monuments de l'orgueil des Humains » qui parle de la fragilité de toutes les grandes choses, du pouvoir du temps sur toutes les grandes bâtisses et se demande à la fin :

> Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir,
> Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude?

Cette fin inattendue est préparée, pour ainsi dire, par quelques épithètes pompeuses dans la description des monuments.

Enfin, Lessing parle de la pointe de l'épigramme, et là nous voyons qu'il n'a pas poussé à l'excès sa prédilection pour le trait satirique ou le jeu de mots par lequel se termine ordinairement l'épigramme. Certes, il demande une pointe pour chacune d'elles, mais cette pointe ne doit pas consister en un jeu d'esprit au lieu d'une pensée, ni dans l'ordre des

1. V. 37.

mots par lequel se manifeste ce jeu qui disparaît dès qu'on intervertit cet ordre. Non, ce serait de la fausse monnaie, quoique, dit Lessing, il y en ait qui ressemble fort à de la vraie[1]. Une « fausse monnaie » dont les plus célèbres épigrammatistes se sont servis, est justement le grand contraste entre le sujet indiqué dans l'exposition et la conclusion. Le poète parle d'abord de sujets graves et finit par une niaiserie; il semble louer un personnage et, à la fin, on voit le trait sarcastique. Quelquefois, le contraste n'est pas si frappant; il suffit au poète d'avoir fait penser son lecteur à autre chose que ce qu'indique la fin. Ainsi Martial, dans son épigramme contre Sanctra [2], fait croire que celui-ci ramasse tous les débris du repas parce qu'il est gourmand; mais à la fin nous voyons que c'est pour les vendre le lendemain. Une autre monnaie fausse est l'équivoque et le grivois que les plus grands esprits de l'antiquité n'ont pas répudié. Lessing croit que cet élément peut non seulement exciter le rire, mais aussi donner une certaine grâce au sérieux. C'est ainsi que Cicéron l'a compris et apprécié.

Ce résumé montre clairement que Lessing, dans sa théorie, a uniquement en vue l'œuvre de Martial et tout au plus les épigrammes de l'Anthologie grecque qui ressemblent à celles du poète latin. Il déduit sa théorie en s'appuyant sur l'étymologie du

1. *Anmerkungen*, I, p. 123.
2. VII, 20.

mot ἐπίγραμμα, procédé un peu arbitraire, mais spirituel. Malgré le grand étalage d'érudition sa théorie ne montre pas la même fermeté de principe à laquelle le *Laocoon* et la *Dramaturgie* nous ont habitués. D'abord, elle n'explique que le procédé technique, et non pas l'essence du genre ; ensuite elle est trop exclusive, au point de vue historique [1]. Accordons à Lessing que le mot « épigramme » nous fait penser involontairement à l'œuvre de Martial et de ses imitateurs, mais à côté d'elle il y a encore une large place pour l'épigramme de l'Anthologie grecque. Celle-ci ne vise ni l'étonnement, ni la satire, ni le bon mot ; elle exprime, dans un langage choisi, une pensée forte, ou évoque le souvenir d'un grand homme ou d'une action illustre. Lessing n'a regardé qu'une face de la médaille ; celle qui convenait le mieux à son tour d'esprit, qui était plus en harmonie avec ses idées sur l'action. Le principe développé dans le *Laocoon* que l'action est l'élément essentiel de la poésie, est le nerf de toutes les théories de Lessing. Cette action, il la cherche non seulement dans les grands genres littéraires, comme l'épopée et le drame, mais aussi dans la fable et dans l'épigramme. S'il rejette tous les ornements de la fable il le fait pour mettre

1. E. Schmidt va trop loin, quand il dit que Lessing n'a fait que rééditer la théorie de Vavasseur (*Lessing*, II, p. 273). Le savant biographe fait probablement allusion au chap. III du livre de Vavasseur où nous lisons : « formae duae : expositio et clausula, tres virtutes : brevitas, venustas, acumen. »

mieux en évidence l'action ; s'il ne veut reconnaître qu'une valeur relative à la plupart des épigrammes grecques, c'est qu'elles ne sont le plus souvent que des petites images idylliques, de charmants tableaux tirés de toutes les circonstances de la vie, mais qui décrivent plutôt qu'elles n'indiquent l'action. Dans l'épigramme de Martial, au contraire, les deux parties que Lessing demande pour toute bonne épigramme : l'exposition et la conclusion montrent un semblant d'action qu'il serait bien difficile de peindre, tandis que l'Anthologie grecque qui a emprunté la plupart de ses motifs à l'art plastique, respire le calme, la tranquillité de l'œuvre d'art dont les parties sont juxtaposées et où l'on ne voit pas la succession nécessaire pour l'action [1].

Herder, qui a toujours plaidé contre Lessing en faveur de la poésie lyrique, devint aussi le défenseur de l'Anthologie grecque. Outre ses nombreuses traductions, le travail savant de Lessing l'amena à exprimer à son tour ses idées sur l'épigramme [2]. Il y suit fidèlement le développement de son prédécesseur, mais il le complète de la manière la plus heureuse. Avec le don de comprendre les origines de la poésie, il pénètre mieux dans l'histoire de l'épigramme. Il reconnait la valeur de l'œuvre de

1. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, II, p. 297.

2. *Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm;* Œuvres, VII, pp. 157-198. — Comp. Haym, *Herder*, II, 314.

Martial, mais pour lui ce n'est qu'un genre dans cette nombreuse famille dont il distingue sept branches [1]. Guidé par un sens historique très délicat, il montre le développement de ce genre littéraire sous l'influence de la vie sociale des Grecs et fait admirer la beauté plastique de la plupart des épigrammes de l'Anthologie. Tandis que Lessing et ses prédécesseurs n'ont jeté qu'un regard désobligeant sur la collection grecque, Herder l'admire plus que l'œuvre de Martial. Selon lui, le poète romain représente le déclin de ce genre littéraire. La pointe qu'on admire tant chez lui, ne manque pas à l'épigramme grecque non plus, dit-il. Il est vrai que ce n'est ni un tour heureux, ni un trait satirique, mais c'est un point de vue lumineux sous lequel l'artiste envisage son objet et vers lequel il vise dès le début. Si le Grec ne l'exprime pas toujours d'une manière spirituelle, il le fait avec beaucoup d'énergie. L'épigramme satirique n'était ni la première en date, ni la seule que les Grecs cultivassent [2].

Le travail de Herder, comme toujours, contient

1. P. 180.

2. P. 193. Herder a exprimé dans les distiques suivants la différence entre l'épigramme grecque et celle de Martial :

> Dir ist das Epigramm die kleine geschæftige Biene
> Die auf Blumen umher flieget und sauset und sticht;
> Mir ist das Epigramm die kleine knospende Rose,
> Die aus Dornengebüsch Nektarerfrischungen haucht.
>
> (Œuvres, I, p. 169.)

du bon et du mauvais. Le point de vue historique est bien développé ; mais dès qu'il se mêle de théorie, Herder fait fausse route. Sur les sept genres d'épigrammes qu'il établit, quatre, selon la théorie de Lessing, ne sont pas dês épigrammes. La démonstration des deux parties constitutives de ce genre sur lesquelles la théorie de celui-ci est basée, reste inébranlable. Herder croit avoir trouvé des épigrammes grecques où l'on ne voit ni *attente* ni *conclusion* ; il en donne même la traduction [1]. Elle est on ne peut plus inexacte [2]. Si on traduit ces épigrammes convenablement on y reconnaît très bien les deux parties exigées par Lessing. Puis, celui-ci n'a pas dit que toutes les épigrammes grecques soient parfaites ; loin de là ; c'est justement à cause de la faiblesse d'un grand nombre qu'il déduit sa théorie de Martial.

Avant de parler du représentant le plus fameux de l'épigramme, Lessing dit quelques mots de Catulle [3], que beaucoup considèrent comme le maître de Martial. Lessing ne croit pas à cette initiation. Si Martial lui-même dit qu'il imite Catulle, il le fait plutôt dans l'expression naïve et dans le tour poétique de la langue de ce poète. Quelques-unes de ses pièces seulement méritent le nom d'épigrammes ; les morceaux célèbres : *Ad Phasellum*,

1. Pp. 177 et 178.
2. Voy. Baumgart, *Handbuch der Poetik*, pp. 122 et suiv.
3. *Anmerkungen*, II, p. 127.

De passere mortuo Lesbiae, sont des chefs-d'œuvre d'un autre genre secondaire, des Nénies, mais non pas des épigrammes. Ce qu'on appelle épigramme dans Catulle n'en a que la forme extérieure et ne répond nullemént aux exigences d'une vraie épigramme [1].

Dans un savant excursus [2] sur la découverte du manuscrit de Catulle par l'auteur des vers énigmatiques qu'on trouve en tête de ses poésies, Lessing veut prouver que c'est Bernardinus Plumatius; célèbre médecin du xv[e] siècle qui s'y cache. Il s'appuie sur le vers :

Scilicet a Calamis tribuit cui Francia nomen,

et voit dans le mot *calamus* (plume) le nom de celui qui a fait cette heureuse découverte. Mais dans un manuscrit de Wolfenbüttel il a trouvé la leçon *a*

1. Lessing a imité dans ses « Épigrammes » deux pièces de Catulle (I, 19, Carm. 44, et I, 132, Carm. 92, que Lessing cite p. 128 comme exception).

2. Pp. 131-136. — Le Sangermanensis (Bibl. nat., fonds lat., n° 14137) contient les six vers, non pas au début, mais à la fin, écrits de première main, avec les variantes suivantes : v. 1. *venio*, au lieu de *redeo;* v. 3. il y a bien *a calamis;* v. 4. *turbe*, au lieu de *cursum;* v. 5. *celebrate*, au lieu de *revocate;* v. 6. *cujus*, au lieu de *quoius*. Campesani y est nommé comme auteur. Cet humaniste est très peu connu; voy. Voigt, *Die Wiederbelebung des Class. Alterthums*, I[2], p. 19 — « Wenn doch der Mann in Prosa geschrieben hætte », dit à propos de ces vers Lachmann, dans une lettre à Haupt. Voy. *K. Lachmann's Briefe an M. Haupt*, éd. Vahlen, p. 27.

thalamis, ce qui rend moins probable sa conjecture ingénieuse. On sait aujourd'hui que l'auteur de ces six vers est Benvenuto Campesani qui vécut vers 1323[1]. La discussion de Lessing est néanmoins intéressante comme contribution à sa critique du texte qui n'était pas toujours aussi dépourvue de tout mérite que certains philologues le pensent.

L'article sur Martial[2] est le plus important de ce travail. Ce n'est pas une monographie qui embrasse tout ce qu'on peut savoir sur l'auteur; ce ne sont que quelques chapitres qui mettent en lumière les qualités maîtresses de l'œuvre de Martial. On y voit éclater, grâce aux comparaisons, la supériorité du poète romain, digne modèle d'un genre qui compte tant de travailleurs. Le début de l'article est typique et contient pour ainsi dire la profession de foi de l'auteur. « Il y avait, dit-il, beaucoup d'écrivains chez les Grecs et les Romains qui, avant Martial, ont écrit des épigrammes, mais il n'y avait pas, avant lui, d'épigrammistes. » C'est-à-dire Martial fut le premier qui se soit occupé exclusivement de l'épigramme et en ait fait un genre littéraire à part[3]. On appelait ces petites poésies tantôt épigrammes, tantôt idylles ou églogues, mais elles n'avaient de commun que la forme métrique. Martial était le premier qui se fût fait une idée exacte

1. Voy. Haupt, *Quaestiones Catullianae*, p. 4, et Benoit, *Commentaire de Catulle*, p. 349.

2. *Anmerkungen*, III, pp. 137-175.

3. Nous verrons que ce n'est pas tout à fait exact.

de l'épigramme et qui soit resté fidèle à cette idée. Si nombreuses que soient ses poésies, quelque différente qu'en soit la valeur, elles se ressemblent pourtant par un signe caractéristique qui frappe tout le monde. Martial n'est pas seulement le premier en date, il est aussi le premier quant au mérite. Peu de poètes ont fait autant d'épigrammes que lui et aucun n'en a fait d'aussi bonnes. Ceux qui l'ont imité n'ont jamais su l'égaler. Lessing cite, comme exemple, l'épigramme sur Porcia, épouse de Brutus [1]. Casanova, Faustus Sabaeus, Nicolas Grudius et Wernicke ont traité le même sujet, mais aucun d'eux n'est arrivé à rendre la précision des paroles de Porcia :

Dixit et ardentes avido bibit ore favillas :
I, nunc et ferrum, turba molesta, nega.

Il est étonnant, dit-il, que sous la main de tous ces beaux esprits « les charbons ardents » se soient éteints et que Porcia eût avalé, au lieu du feu, de la poussière [2].

Lessing reconnaît le mérite des épigrammatistes en général, mais il n'est pas dupe des exagérations de Martial qui voudrait se placer au-dessus des grands poètes. Il est vrai, dit-il, que quelque petit que soit le genre auquel on s'applique, il faut de l'enthousiasme, de la foi, sans lesquels on ne pro-

1. I, 42.
2. *Anmerkungen*, III, p. 141.

duit rien de bon, mais le lecteur impartial jugera facilement ce qu'il faut retenir de ces hyperboles poétiques. Lessing ne dit rien de la valeur littéraire de l'œuvre de Martial; il ne voit pas que cette recherche incessante de l'effet est la mort de toute imagination, et combien est pénible l'impression produite par une telle œuvre qui repose uniquement sur la faiblesse humaine. Défauts physiques ou intellectuels, envie, avarice, gloutonnerie, misères conjugales, tout cela peut divertir un instant; mais des centaines d'épigrammes sur les mêmes sujets fatiguent à la longue. Le procédé remplace peu à peu l'imagination et le plus grand épigrammatiste devient fort ennuyeux, surtout s'il étale autant d'obscénités que le fait le poète romain.

Selon Lessing, ce sont les pièces immorales qui ont le plus nui à la renommée de Martial. Il avait beau dire :

Lasciva est nobis pagina? vita proba est [1].

on ne l'a pas cru. Lessing entreprend ici une réhabilitation dans le genre de celle où il justifie Horace [2]; mais cette fois-ci, il n'a pas aussi bien réussi. Le caractère moral de Martial n'était pas très noble ; bassesse, arrogance et platitude en sont les traits dominants. Quant à ses mœurs, elles n'étaient probablement ni meilleures ni pires que

1. I, 4, v. 8. « Mes vers sont libres, mais ma vie est exempte de reproches. » Comp. XI, 15.

2. Voy. t. I. p. 292.

celles de la plupart de ses contemporains. Lessing, nous le savons, aime mieux, dans un poète qui s'occupe de maladies morales, l'étalage des obscénités que le vague et le voilé qui font deviner et qui excitent une curiosité malsaine [1]. Il considère Martial comme un médecin qui parle franchement, sans fausse pudeur. Il ne faut pas prendre au pied de la lettre ce qu'il dit de lui-même; souvent la concision du vers le force à employer la première personne pour des vices qu'il ne partage nullement; le lemme, le titre, fut donné par un autre ou par des copistes. Le poète, d'ailleurs, a fait souvent des vers obscènes sans y attacher beaucoup d'importance. Certes, l'œuvre de Martial n'est pas chaste; elle pèche contre la vertu et la morale, dit Lessing, aussi n'est-ce pas l'œuvre que j'ai voulu défendre mais seulement le poète [2]. Il ne semble pas que Martial eût été marié à Rome; les épigrammes du XIIe livre seules s'adressent à sa femme, mais ce livre fut écrit en Espagne après que le poète eût quitté Rome. Dans toutes les autres épigrammes, il ne s'agit pas de son épouse légitime [3].

Quand on lit l'étude de Nisard sur Martial [4], on croirait à une influence de cette Apologie de Les-

1. Voy. l'étude sur Plaute, t. I, p. 67.

2. *Anmerkungen*, III, p. 147.

3. Hübner dit que Martial n'a jamais été marié. Voy. *Deutsche Rundschau*, avril 1889. — Ribbeck (*Gesch. der röm. Dichtung*, III, p. 278) est du même avis.

4. *Poètes latins de la décadence*, I, 327 (4e éd).

sing sur le grand critique français. Après avoir démontré le caractère candide et bon du poète, Nisard se demande comment on peut concilier ce caractère avec les impuretés qui salissent le recueil de Martial. Il trouve, comme Lessing, que ces épigrammes ressemblent à un cabinet anatomique qui excite plutôt l'horreur et la crainte que les sens et l'imagination. Pour expliquer ces obscénités il faut croire, dit-il, que beaucoup d'expressions dont la malhonnêteté nous choque, n'avaient pas la même portée chez les contemporains et ne paraissaient pas si brutales. Ce qui nous semble des ordures coupables pouvait bien passer, dans cette société qui avait le génie de la débauche, pour des licences permises. D'ailleurs, presque toutes les épigrammes érotiques de Martial ne sont, en réalité, que des satires au petit pied; c'étaient des propos libres tenus par des hommes d'esprit du temps, le poète en recueillait un bon nombre, imaginait le reste et s'appropriait le tout par le style. Ce qui prouve que Martial n'était pas tout à fait dépravé, c'est qu'il trouvait des accents honnêtes et un certain dégoût digne de la haute satire, mais cette indignation finit par une pointe; sa colère expire dans un jeu de mots. Il avait cependant assez de courage pour faire rire de ceux qu'il n'avait pas le pouvoir de déshonorer. Mais Nisard trouve tout de même que la justification du poète devient très difficile à cause de trois ou quatre pièces où Martial parle de lui-même. Lessing croyait que l'emploi de la première personne s'im-

posait par la concision du style et par une nécessité métrique, explication plus ingénieuse que vraie. Ces pièces infâmes, dit Nisard [1], donnent une triste idée de celui qui se livre à ce libertinage et surtout qui s'en vante ; mais ces indiscrétions n'étonnent pas quand on sait que la vanité de Martial ne connaissait pas de limites [2]. Il est souvent moins coupable par ce qu'il fait que par ce qu'il dit ; c'est de la franchise fort grossière et fort déplacée. Notre poète valait mieux que certains de ses amis, hommes impurs, mais cachés, qui riaient entre eux de ce pauvre caractère frivole et vaniteux, ne pouvant garder aucun secret et se mettant tout nu pour attirer les yeux.

L'opinion des deux grands critiques dogmatiques sur la moralité de Martial approche plus de la vérité que celle qui condamne le poète sans pitié [3]. Du reste, comme dit Lessing, ce qui nous intéresse dans un poète ancien ce sont ses œuvres ; tout ce qui n'aide pas à les apprécier et à les comprendre a peu d'importance [4]. Et il continue ses savantes recherches sans s'occuper des autres circonstances de la vie de Martial. En compulsant les différentes éditions de son auteur, il trouve qu'un de ses éditeurs, Scryver, le même qui avait mis en doute

1. P. 369.

2. Nisard le compare sous ce rapport avec J.-J. Rousseau.

3. Friedlænder, son dernier éditeur, n'est pas trop sévère pour lui non plus. Voy. l'Introduction à son édition.

4. *Anmerkungen*, III, p. 151,

l'authenticité des fables de Phèdre, avait le nez trop fin en rejetant, dans son édition de 1619, huit épigrammes que Junius, le célèbre médecin hollandais [1], avait découvertes à la Bodléienne. Dans les manuscrits de Gude conservés à Wolfenbüttel il découvre une épigramme inédite [2]; puis il disserte sur les trois éditeurs de Martial : Valerianus, Atrectus et Tryphon, et assène un coup bien mérité à ces fameux « Dodsley et Comp. », qui avaient réimprimé la *Dramaturgie* au grand détriment de Lessing et de Bode, associés à Hambourg pour l'édition de leurs œuvres [3].

Le commentaire aussi juste qu'ingénieux de quelques épigrammes [4], surtout de celles qui concernent l'art ou quelques coutumes de la vie publique et privée, est encore apprécié aujourd'hui par les savants exégètes. Ainsi Lessing a sans doute bien compris que dans les deux épigrammes « Au buveur Sextilianus [5] », les « quinque numismata » ne signifient pas l'*argent*, mais les cinq *jetons* qu'on distribuait au théâtre pour les rafraîchissements : « quinque tesserae vinariae ». L'érudit versé dans les questions de l'art antique se montre dans l'explication de l'épigramme sur la fiole d'Instantius

1. 1511-1575; son édition de Martial parut en 1559.
2. P. 155.
3. Voy. *Dramaturgie*, art. 101-104; Danzel-Guhrauer, *Lessing*, II, pp. 202 et 263.
4. Pp. 158-172.
5. I, 11, et I, 26.

Rufus [1], où il prouve que cette fiole n'était pas d'or, mais d'une pierre précieuse, ce qui explique bien l'expression « felix pustula » [2]. Il donne pour chaque vers de cette pièce un commentaire très plausible, tout en se moquant des savants en *us* qui savent écrire dans leur latin des choses que personne ne comprend. Le sens poétique leur manque aussi très souvent; leurs notes explicatives sont remplies d'érudition, de sorte que sous ce rapport il ne reste presque rien à dire; mais quelle pénurie dans les questions du goût [3] !

Lessing passe ensuite en revue les différentes éditions de Martial; il y montre de vastes connaissances bibliographiques. On voit qu'il connaît les éditions dont il parle. Il signale aux futurs éditeurs quatre manuscrits de la bibliothèque de Wolfenbüttel dont un seul présente une certaine valeur. Lessing les avait parcourus et il propose certaines leçons que la critique de nos jours a mises à profit [4]. Il a reconnu la valeur de l'édition de Jean

1. VIII, 51.

2. Lessing croit que cette expression indique une tache dans la pierre dont l'artiste a fait une lune. — L'édition Panckoucke la traduit par « ciselure d'argent » et Friedlænder le croit également, rejetant tout le commentaire de Lessing. — Il l'approuve, par contre, dans l'explication de l'épigramme I, 40, à savoir que *ista* se rapporte uniquement à l'épigramme précédente et non à toute l'œuvre du poète.

3. P. 169.

4. IX, 38, la conjecture « pericula *laudes* », au lieu de *ludas*,

Gruter (1602) avec les notes marginales de Saumaise où un futur éditeur trouverait encore à glaner. — Les différentes traductions de Martial lui étaient également connues, ayant souvent imité lui-même le poète. On sait que J.-J. Scaliger avait traduit en grec plusieurs épigrammes de Martial; Casaubon les avait éditées, mais Monnoye a démontré que cette traduction était pleine de solécismes, de barbarismes et de fautes de métrique [1]. Morel [2] avait également traduit en grec un certain nombre d'épigrammes, mais l'édition de Paris, qui avait réuni les deux traductions, le nomme à peine. Lessing, d'après deux plaquettes rarissimes de la traduction de Morel faite vers 1600, signale celles qui lui appartiennent [3].

Lessing dit ensuite un mot sur quelques manuscrits des Priapées [4], dont il s'occupe « comme un médecin de la gravelle ». On voit par ces notes que lors de son séjour à Breslau, au milieu de cette

n'est pas heureuse. Voy. les éditions Panckoucke, Gilbert et Friedlænder.

1. Telle n'est pas l opinion de son biographe, J. Bernays.

2. 1558-1630, helléniste distingué; lui et son père étaient imprimeurs de la cour.

3. Dans l'édition de Martial (Paris, 1601) qui se trouve à la Bibl. nat. (Yc 827), la traduction de Morel — 16 pages — est intercalée à la page 852, entre les commentaires de Calderinus et de Merula et les observations de Marcilius et de Heraldus. Le nom du traducteur figure en tête du volume.

4. *Anmerkungen*, IV, p. 176.

« vie d'auberge » comme dit Gœthe [1], il a encore trouvé le temps, tout en poursuivant ses études préparatoires au *Laocoon* et à *Minna de Barnhelm*, de compulser les manuscrits de la collection Rhediger que ce disciple de Melanchthon avait léguée au gymnase de la ville. Et avec quelle modestie il parle de ces occupations [2]! Leçon salutaire pour quelques philologues qui se croient supérieurs à tous les lettrés parce qu'ils peuvent lire dans les vieux parchemins et en tirer quelques misérables variantes. Les conjectures [3] prouvent que Lessing avait connu les travaux de Bentley, fait que quelques savants ont mis en doute [4].

Le court chapitre sur l'Anthologie grecque [5] semble être ajouté pour rendre hommage à Reiske, le malheureux philologue dont les travaux ont tant fait avancer la science. Lessing ne lui ménage pas les compliments sur son édition des trois livres de l'Anthologie palatine (1754) et espère que le savant critique rendra le même service à la collection de

1. *Poésie et Vérité*, livre VII, p. 64.

2. Die zweite Handschrift, mit der ich vor længer als zehn Jahren *eine leere Stunde verdorben*, p. 177.

3. Nous y relevons : *arra* au lieu de *ara* (poème 75) ; Talia *quinque* au lieu de Talia*cunque* (15); Quaeque tibi posui tanquam, au lieu de : Haec quaecunque tibi posui, leçon que Gruter avait proposée d'après une note marginale et que le Guelferbitanus et le manuscrit de Rhediger donnent dans le texte.

4. Voy. aussi deux lettres de Lessing n[os] 280 et 333.

5. *Anmerkungen*, V, p. 180.

Planude. On voit par les notes que les parties de l'Anthologie grecque publiées jusqu'à 1771 étaient l'objet d'une étude assez pénétrante de la part de Lessing. Plusieurs de ces remarques ont passé dans la grande édition de l'Anthologie de Jacobs et de là dans celle de Dübner. Ce n'est pas la connaissance du détail qui lui fit défaut, mais il ne se rendait pas bien compte du développement historique et naturel de la petite poésie chez les Grecs et de ce qui la distingue de celle des Romains.

L'épigramme fut déjà cultivée chez les Grecs par Simonide, mais ce n'est qu'après le règne d'Alexandre le Grand qu'elle prit son essor. A l'origine, elle ornait les statues et les monuments de l'art, mais plus tard elle empruntait ses sujets à toutes les circonstances de la vie. Le temps de sa floraison en Grèce coïncide avec l'époque brillante de la glyptique, cet art qui reproduisait, avec exactitude et finesse, sur les gemmes les traits d'un personnage ou un objet quelconque. Les meilleures épigrammes grecques sont comme l'accompagnement de cet art exquis. Ce sont les Doriens qui ont le mieux réussi dans ce genre littéraire; ils avaient l'esprit juste et observateur, un langage bref et incisif qui n'a pas manqué son effet dans la comédie non plus. Si Lessing dit qu'aucun poète avant Martial n'était épigrammatiste, que chacun faisait seulement des épigrammes, il se trompe. Il est vrai que Théocrite et son ami Nicias, le médecin de Milet, Asclépiade de Samos, Archelaüs, Rhianus,

Bion et Moschus n'étaient pas des épigrammatistes de profession, mais Léonidas de Tarente le fut deux siècles avant Martial; d'autres, comme Théodore de Syracuse, Alcée le Messénien, Dioscoride et surtout Antipater de Sidon, firent de l'épigramme leur occupation constante [1]. Ces poètes se sont essayés dans tous les genres de l'épigramme, une quinzaine environ variant selon l'objet et l'occasion qui les font naître. La moisson était certainement très riche, lorsque Méléagre de Gadara (60 av. J.-Chr.), le poète de ce morceau exquis qui s'intitule « Le Printemps », forma la première Anthologie, en choisissant les plus belles fleurs d'une cinquantaine de poètes grecs. Mais cette collection ne nous est pas conservée; elle a servi de base aux recueils futurs.

L'époque des empereurs a produit beaucoup

1. Voy. Bernhardy, *Grundriss der griechischen Litteratur*, II, 2, pp. 753 et suiv.; Flach, *Gesch. der griechischen Lyrik*, pp. 441 et suiv.; Susemihl, *Gesch. der griech. Litt. in der Alexandrinerzeit*, II, ch. XXXVI; et surtout R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, 1893, pp. 87 et suiv. L'auteur croit que les premières épigrammes étaient des Παίγνια: la définition de Lessing ne correspond, selon lui, à aucune époque de l'épigramme et n'embrasse nullement l'œuvre de Martial dont l'épigramme I, 49, montre suffisamment que le poète n'avait aucune idée de la définition du genre. — La thèse de M. Ouvré sur *Méléagre*, 1894, et son article : *Quelques remarques sur la composition littéraire à propos de l'Anthologie* (*Revue des Études grecques*, 1895); Radinger, *Meleagros von Gadara*, 1895.

d'épigrammes ; même les Romains s'essayèrent à écrire en grec. C'est dans les pièces de Crinagoras, d'Antipater de Thessalonique, d'Antiphilus et de Lucillius que Lessing a pu remarquer la décadence. Il a raison quand il dit que les épigrammes de ces poètes ne sont nullement supérieures à celles de Martial et qu'ils lui ont peut-être emprunté des sujets [1]. Ces poètes ont trouvé dans Philippe de Thessalonique et dans Diogenianus d'Héraclée leurs collectionneurs, mais cette Anthologie aussi a subi le sort de la première. Enfin vinrent les Byzantins ; ils travaillaient beaucoup dans ce domaine tant cultivé, mais leur petite poésie sent la rhétorique et l'école. Ils s'amusent même à décrire, dans des épigrammes d'une longueur respectable, les monuments célèbres de Byzance, ou bien ils posent en épigrammes des problèmes mathématiques [2]. Parmi eux excelle ce Paul Silentiaire dont Lessing a édité le poème sur les Thermes de Pythie [3]. Un de leurs poètes, Agathias, a réuni en sept livres les meilleures productions, mais ce troisième essai ne fut pas non plus épargné par le temps. La collection d'un certain Constantin Céphalas (xe siècle) nous est seule parvenue dans un manuscrit qui a été successivement à Heidelberg, à Rome, à Paris, fut découpé et restitué enfin par le pape à l'Allemagne

1. *Anmerkungen*, V, p. 184.
2. Voy. le chap. xiv, de l'Anthologie (éd. Dübner).
3. Voy. le chap. suivant.

à l'occasion du centenaire de l'Université de Heidelberg. C'est Saumaise qui, en 1616, en prit la première copie ; Reiske en publia trois livres ; enfin, Jacobs l'a édité complètement (1813-1817). Auparavant, c'était le recueil de Planude du XIVe siècle qui servait de base aux études ; c'est d'après lui que Lessing cite toujours. Ce recueil ne contenait pas les épigrammes satiriques dont Martial fit sa spécialité. Lessing se doutait bien que les Grecs n'avaient pas dédaigné ce genre. Il dit que c'est une folie de penser que l'esprit de saillie et la malice piquante n'existaient pas pour les Grecs, eux qui aimaient tant à s'amuser et qui avaient même formulé la théorie du comique. On n'est ni bien portant, ni sage, dit-il, si on ne veut voir sa bien-aimée que dans le costume d'une innocente bergère [1]. Certes, ce genre d'esprit ne manquait pas aux Grecs ; seulement ces sortes d'épigrammes ne sont pas les seules, ni les meilleures que l'Anthologie nous ait conservées.

Lessing, ennemi de la grande simplicité des épigrammes grecques, voudrait voir dans les pièces d'apparence très simple, comme dans les inscriptions funéraires des allusions que nous ne comprenons plus aujourd'hui ; il croit que la simplicité tant vantée n'est que de surface. Il cite l'épigramme du jeune Simonide sur la mort de Sophocle [2] et

1. *Anmerkungen*, V, 183.
2. VII, 20 (éd. Dübner).

en la rapprochant du récit sur la mort de ce poète chez Valerius Maximus [1] et Pline [2], il prouve d'une manière très ingénieuse que le mot *gaudium* dans les auteurs latins n'est autre chose que le fruit de Bacchus, dieu du théâtre. — Dans une autre épigramme [3] il a trouvé que les yeux de la statue du vainqueur étaient des pierres précieuses que le médecin a subtilisées. Mais il ne faut pas aller trop loin dans cette voie. L'Anthologie n'est pas seulement importante parce qu'elle nous fournit beaucoup de détails sur la vie privée des Grecs, et qu'elle nous donne des renseignements sur les œuvres d'art disparues. Elle a sa valeur propre. Si elle ne se prête pas à la déduction d'une théorie, elle reste néanmoins un recueil précieux qui reflète le développement de l'esprit hellénique dans ce

1. Liv. IX, ch. XII. Comp. *La Vie de Sophocle*, Œuvres, XI, 1, p. 938.
2. *Nat. Hist.*, VII, 53.
3. XI, 112 (Dübner, II, p. 371, egregie demonstravit Lessingius). — Voy. aussi les épigrammes sur la *tour* d'Héron et de Léandre, Anthol., IX, 143 et 144; Lessing y voit une espèce de phare où la prêtresse, au moment de la tempête, exhibait une statue de Vénus. — Horace, *Ép.*, I, 28, parle de Glycon; Lessing prouve contre Heinsius et Spence, en s'appuyant sur l'épigramme VII, 692, de l'Anthologie, que c'était un athlète qui vivait au temps d'Horace. Cette opinion fut acceptée par Jacobs et par Dübner. Comp. *Laocoon*, Anhang, Œuvres, VI, p. 275 (11). — Une intéressante notice sur un manuscrit de l'épigrammatiste Luxorius se trouve dans Œuvres, XIX, p. 219 (Beantwortete Fragen, 3).

domaine pendant cinq siècles. C'est ce que Herder a entrevu; Gœthe, après avoir lu son travail et ses traductions, vante la grande intelligence, le vaste coup d'œil sur le monde, la diversité charmante de l'invention, le sérieux et la grâce qui se trouvent réunis dans l'Anthologie. Même les épigrammes qui valent moins rehaussent la valeur des autres comme des ombres discrètes une lumière délicate [1]. Lui et Schiller ont souvent heureusement imité ce genre d'épigramme; c'est seulement dans les *Xénies* que perce le ton de Martial.

Lessing cependant, quoiqu'il fût injuste envers l'Anthologie, reste l'initiateur. Ses études sur l'épigramme sont une nouvelle preuve de sa patience et des recherches minutieuses auxquelles il se livrait toutes les fois qu'il abordait un nouveau genre littéraire. Les nombreuses imitations que nous constatons dans ses propres épigrammes nous le prouvent également. Si, dans sa théorie, il prend comme modèle Martial plutôt que l'Anthologie grecque, c'est parce que sa critique dogmatique a trouvé un point d'appui plus ferme dans les épigrammes d'un caractère si homogène de Martial que dans la variété des épigrammes grecques qui ne peuvent pas se réduire au même principe, présentant des caractères distincts selon le temps et les circonstances qui les ont produites.

1. Trente-huitième lettre à Herder.

II

Douze ans après la mort de Lessing, un épigrammatiste assez habile, Haug, voulut prouver dans un article du Nouveau Mercure allemand [1], que l'originalité de Lessing comme épigrammatiste n'était pas grande, qu'il s'était inspiré très souvent de poètes qu'il ne nomme pas. Haug a démontré que dix épigrammes de Lessing sont traduites de Cordus, savant médecin qui avait accompagné Luther à la diète de Worms; douze trouvent leurs modèles dans l'Anthologie grecque; trente sont imitées de Martial; seize ont leur source dans une douzaine de poètes de la Renaissance, l'un plus inconnu que l'autre; dix sont des traductions d'épigrammes françaises ; six autres ne sont que des dictons, proverbes et anecdotes. Haug, avec une pointe malicieuse, conclut que Lessing n'est que traducteur dans ce domaine ; que d'autres jugent si c'est à dessein qu'il n'a pas nommé ses sources, ou bien parce qu'il supposait que ses lecteurs étaient aussi savants que lui. Haug était de Wittemberg ; cette

1. *Cordus und Lessing*, 1793, III, p. 275. Voy. la réimpression des trois premiers livres d'Épigrammes de Cordus par K. Krause dans les *Lateinische Litteratur — Denkmæler des XV u. XVI. Jahrh.*, fasc. 5., Introd., p. 29. — Nous croyons inutile d'insister sur les libelles de Albrecht : *Lessing's Plagiate.*

ville n'a jamais pu pardonner à Lessing ses épigrammes. Quoiqu'il nommât Martial, l'Anthologie grecque et J.-B. Rousseau comme sources où il avait puisé, l'épigrammatiste wittembergeois, blessé peut-être dans son amour-propre, n'a fait que répéter, avec un étalage érudit, ce que les Dusch et d'autres ennemis de Lessing avaient dit avant lui. Il est vrai que sur les deux cents épigrammes, quatre-vingts ne sont que des traductions; mais outre que le nombre des pièces originales est encore assez respectable pour un poète qui n'était pas uniquement épigrammatiste et qui considérait cette occupation plutôt comme amusement et comme exercice, l'accusation de plagiat ne peut pas être maintenue quand il s'agit d'épigrammes. Lessing traduit rarement mot à mot, ce qui est, du reste, presque impossible. Souvent il donne un tour nouveau à une pensée exprimée par d'autres, et c'est justement ce tour, ce mot heureux qui rendent l'épigramme originale. N'a-t-on pas fait le même reproche à l'épigrammatiste Kaestner, un des maîtres de Lessing à l'Université de Leipzig, qui plus tard, à Göttingue, avait à lutter contre toute la Faculté à cause de ses pointes mordantes? Celui-ci répondit souvent qu'il avait lu la pièce originale dix ans après avoir fait la sienne [1]. En effet, le cercle de ces mots heureux qui tournent autour des faiblesses et des ridicules de notre pauvre huma-

1. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, I, 238.

nité a été parcouru par l'Anthologie grecque, par Martial et les nombreux épigrammatistes de la Renaissance. Personne ne demande l'originalité dans la petite poésie : c'est la finesse dans l'observation de la société où le poète se meut, le changement quelque petit qu'il soit dans les rapports entre lui et le public, souvent l'allusion à des contemporains, qui font ici l'originalité. Et, dans ce sens, Lessing est original, malgré les nombreux emprunts démontrés par Haug. Certes, ces épigrammes, comme œuvre littéraire, n'ont pas beaucoup de valeur. Outre qu'il est toujours pénible de parcourir un recueil où l'on ne parle que de mauvais poètes, de maris trompés, de médecins et d'avares, ces épigrammes sont quelquefois très faibles de structure. La seule excuse du recueil c'est de ne pas être trop long ; il est agréable à parcourir par moments et amène souvent le sourire sur les lèvres. D'ailleurs, Lessing lui-même n'attachait que peu d'importance à ces essais de jeunesse. Sa lettre adressée à Ramler, au moment de la seconde édition, le prouve suffisamment. Il compare ces pièces à des coquillages qu'il est forcé de ramasser au milieu de ses occupations plus graves ; il sait qu'il y en a dans le nombre de médiocres, mais puisqu'il s'agit d'un livre d'épigrammes, et non de quelques-unes, elles pourront passer [1].

1. Lettre du 16 décembre 1770, p. 393. — Comp. Épigrammes, I, 3 (Mein Pult bewahrte sie; ich hatte sie vergessen), 143 et 144.

Cette petite poésie a beaucoup exercé le style du jeune Lessing; c'est à cette école qu'il apprit à présenter sa critique littéraire sous une forme concise, nette et tranchante; aussi ses premières épigrammes sont-elles intercalées dans des comptes rendus littéraires parus dans la Gazette de Voss et d'autres recueils périodiques. Il lançait ces flèches l'une après l'autre, nourri qu'il était de nombreuses lectures dans Martial et dans les écrivains de la Renaissance. Ces derniers l'occupaient beaucoup à Wittemberg; les études sur Cardanus et sur Cochlaeus [1] qui datent de ce temps en sont la preuve. Il tournait aussi ses regards vers les épigrammatistes de son pays. En publiant, avec Ramler, une nouvelle édition des épigrammes de Logau, il montra le grand intérêt qu'il portait à ce genre littéraire. Logau était presque inconnu du public allemand. Les trois mille épigrammes, ou plutôt *Pensées* (Sinngedichte) auxquelles Lessing ajouta un lexique qui lui assigne une place honorable parmi les germanisants du XVIIIe siècle, ont révélé au public un poète qui fut le premier épigrammatiste de l'Allemagne.

Les *Apophtegmata* de Zinkgref (1626) étaient, outre les Anciens, la première source des épigrammes en Allemagne. Logau y a largement puisé; sa petite poésie est surtout morale, fidèle au caractère de l'époque où il les écrivit [2]. Le deuxième

1. Voy. Œuvres XIV, pp. 23 et 69.

2. Les *Sinngedichte* parurent en 1654.

épigrammatiste allemand, Wernicke, est plutôt homme du monde. Lessing l'admire et le compare à Martial, sans toutefois oublier la supériorité du poète latin. La richesse de tous deux, dit-il, est presque égale ; seulement celle de Wernicke sent un peu la peine et la sueur qu'elle a coûtées. Martial obtint ses trésors parmi les hommes et dans leur commerce, Wernicke a extrait les siens, non sans danger, du sein de la terre. Wernicke possède plus de métaux dont on fait l'argent, Martial dépense plus d'argent frappé [1]. Wernicke est néanmoins le véritable épigrammatiste allemand. Ayant vécu un certain temps à Paris où il a connu Ménage, Leclerc et d'autres savants, il a su donner à ses épigrammes un caractère politique. Les intrigues de la cour, la marche des événements, voilà les sujets qu'il traite [2].

Avec Lessing l'épigramme devient littéraire. Ce sont les querelles des chefs d'école, les admirateurs outrés de Klopstock, quelques méchants poètes qui lui servent de cible ; aux questions littéraires se mêle la vie quotidienne avec ses turpitudes. Le modèle est Martial, mais quelques exemples nous montreront qu'il ne l'a pas imité servilement. La première épigramme qui ouvre la série [3] rappelle

1. *Anmerkungen*, III, p. 138.

2. Voy. sur Wernicke, Gervinus, *Gesch. der deutschen Dichtung*, III, p. 656.

3. Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.

les derniers vers de la pièce de Martial à Flaccus et indique ainsi la dépendance vis-à-vis de son modèle [1]. C'est le poète romain qui fournit la plu-

Wir wollen weniger erhoben
Und fleissiger gelesen sein.
(Comp. I, 91.)

1. Martial, IV, 49, v. 9 et 10. « Tout le monde loue, admire, adore les grandes compositions du théâtre. J'en conviens, elles ont des louanges, mais les miennes ont des lecteurs. » Sont encore imitées : Lessing I, 6 (Martial, I, 9); 12 (X, 43), le dernier vers :

Wer mœchte so ein Gut haben,

est de trop et n'ajoute rien à la pointe de Martial; 20 (XI 64), les « belles filles » de Martial sont changées en savants, ce qui sent la bibliothèque; 30 (VII, 11); 38 (III, 83), moins l'obscénité; 43 (I, 32)

Ich hasse dich, Sabin; doch weiss ich nicht, weswegen :
Genug, ich hasse dich. Am Grund ist nichts gelegen;

le deuxième vers a un tour plus heureux que dans Martial : « Tout ce que je puis te dire, c'est que je ne t'aime point »; 64 (III, 79); 66 (I, 83); 76 (II, 5), où Lessing change heureusement le dernier vers :

Doch allzu weiter Freund, dich nicht zu sehn,
Verdriesst mich's *einen* (Schritt) nur zu gehen,

au lieu de : « Mais il m'est pénible d'en faire quatre mille pour manquer ce but »; 81 (I, 47), cependant le cordonnier devenu poète qui continue son ancien métier (er flickt) est moins lugubre que le médecin devenu « vespillon » (Lessing voudrait voir dans ce mot « l'aide du bourreau »; *Anmerkungen*, III, p. 169); 86 (III, 9); 90 (II, 21); 99 (III, 8), ces trois dernières ne sont que des traductions; 105 (VIII, 69), les deux derniers vers seulement expriment la même idée; 107 (X, 8); 118 (XI, 35); 122 (VIII, 74), où le gladiateur est

part des imitations; cependant l'Anthologie grecque [1], Wernicke [2] et J.-B. Rousseau [3] ont aussi fourni leur contingent. Parmi les poètes de la

changé en hussard; 125 (VIII, 69), comp. 105; 126 (VIII, 20), la récitation des poésies en vogue au temps de Martial est changée en « impression »; 131 (VII, 9); 139 (IX, 82); 143 :

Weiss uns der Leser auch für unsre Kürze Dank?
Wohl kaum. Denn Kürze ward durch Vielheit leider! lang,

rappelle Martial, II, 1. — II, 4 (rappelle la pointe de V, 53); 5 (V, 73 et VII, 3), le dialogue éclate même dans les épigrammes de Lessing; 11 (III, 84), on dirait que Lessing en avait honte, c'est pourquoi le titre indique que c'est une imitation; 25 (II, 38); 37 (I, 28). — Ces rapprochements, de même que les suivants, forment le sujet de l'article de Haug. Voy. l'édition des Épigrammes par Gosche, et A. Müller, *Zu Lessing's Epigrammen*, dans *Archiv für Literaturgeschichte*, I, p. 495.

1. Les épigrammes imitées de l'Anthologie sont : I, 32 (IX, 120), la pointe chez Lessing montre des sentiments plus nobles; 33, 34, 51, 60, 77, 83, 96, 103, 114, 116, 128; II, 24, 28, et l'idée de 47; la plupart empruntées au XI[e] livre de l'Anthologie (Epigrammata irrisoria, éd. Dübner). — I, 106 n'est qu'un dicton de Bias, et I, 140, un ancien apophtegme.

2. I, 7, Mercur und Amor (Mercure remplace la Mort), 45, 89. — I, 31 et 95, d'après Logau.

3. I, 11, Auf die Europa, 82 (imitée par J.-B. Rousseau d'Ausone). — Plusieurs épigrammes sont inspirées par l'ouvrage de De La Monnoye *Menagiana*, dont Lessing parle assez souvent dans les *Anmerkungen*. Voy. I, 93, d'après Malleville ou *Le Mariage forcé* (scène 8), de Molière; 97, d'après l'anecdote sur Cujas; 120, 123, d'après Ménage; 61, d'après Gombaud; 17, 59, 69, 70, 108, d'après d'autres épigrammatistes français.

Renaissance nous trouvons le plus souvent le nom du Cordus [1] et d'autres épigrammatistes peu connus [2], ce qui est plutôt une preuve des vastes lectures de Lessing dans ce domaine que celle d'un plagiat. Lessing avait déjà protesté contre cette accusation dans une de ses fables [3], où la statue d'airain fondue en une masse représente les sujets que les poètes empruntent à des écrivains antérieurs, l'invention pure en littérature étant plus rare qu'on ne le croit. Une critique judicieuse, tout en montrant la source où le poète a puisé, ne doit s'occuper que de l'œuvre sortie de cette imitation. De même que les fables empruntées par Lessing à l'antiquité se distinguent par un tour ingénieux et deviennent, par la morale que le poète en déduit, presque nouvelles, de même ses épigrammes, quoique l'imita-

1. I, 10, 16 (voy. l'édit. des Épigrammes dans la collection Kürschner), 18, 26 (le moine est remplacé par le médecin), 36, 37 (« vita contemplativa » est rendu heureusement par « Beschauung », mais l'épigramme est trop allongée), 50, 100 (en dialogue) 112, 142 ; II, 14.

2. Nicolas Bourbon de Vandeure (I, 27) ; Nicolaus Gradius (I, 41) ; si la source n'est pas plutôt le *Florilegium* de Lehmann que Lessing voulait remanier (voy. Œuvres, XII, *Altdeutscher Witz und Verstand*, p. 774), II, 6, 7 ; Pierre Gille d'Anvers (I, 53; la source est peut-être Martial, VII, 98) ; Andreas Dactius (I, 62) ; Tarchaniota Marullus (I, 92) ; Angelus Politianus (I, 104) ; Caelius Caliagninus (I, 111, le cheval de Lysippe remplacé par la statue de Frédéric Guillaume) ; Pasquier (I, 134) ; Antonio Querci (II, 35).

3. II, 1.

tion soit plus évidente, deviennent originales, grâce à la traduction qui, dans ce genre, est quelquefois plus difficile que l'invention elle-même, grâce au dialogue que Lessing emploie souvent et grâce aux allusions au temps où vivait le poète.

Les vingt et une épigrammes latines [1] ne sont ni meilleures ni plus mauvaises que celles des nombreux versificateurs latins du xv[e] et du xvi[e] siècles. Elles montrent une rare faculté d'assimilation et en même temps une connaissance très approfondie de la langue latine [2].

1. Œuvres, I, p. 157.
2. Les plus réussies sont : 1 (A Klopstock), 6, 10, 12, 13, 16, 20.

CHAPITRE VII

La Philologie.

« S'il s'agissait de classer l'activité de Lessing dans une branche quelconque de la science, on pourrait le ranger parmi les philologues », dit un des biographes de Lessing [1]. Certes, le grand critique, s'il ne fait que rarement le métier de philologue, pense, cherche et écrit sur les théories littéraires en philologue. Nous avons vu avec quelle ardeur il poursuivait ses études qui touchent à la littérature des Anciens, nous verrons aussi l'intérêt qu'il porte à leur art. Il est incontestable que ces occupations demandent une initiation philologique sans laquelle tout ce travail semblerait celui d'un dilettante, peu autorisé à réformer la littérature nationale par des théories tirées de l'antiquité. Les études préparatoires de Lessing étaient assez fortes; il n'oubliait jamais que pour parler dignement des Anciens, il faut les étudier en philologue. Sans tomber dans la poussière des écoles, sans pédantisme, il s'adonnait à ces exercices qui, pour lui, n'étaient jamais le but principal, mais seulement une étude tout à fait

1. Danzel-Guhrauer, I, p. 26.

subordonnée lui servant de base d'opération. C'est dans ces exercices qu'il puise une partie de ses forces; grâce à eux, il triomphe facilement des écrivains qui, sans avoir la même érudition, avaient abordé avant lui des questions de critique ou d'interprétation. « Il connaît l'antiquité en érudit, il lit les Anciens dans le texte », dit M. Mézières [1]. Son érudition le sert même dans sa lutte avec des philologues de profession, comme Klotz; mais elle ne s'étale jamais dans ses œuvres critiques : elle est reléguée dans les notes ou bien elle sert à élucider une théorie mal comprise, à rejeter un jugement erroné. Cette érudition est de bon aloi et pénètre toute son œuvre critique; l'acribie, l'exactitude dans les citations, le soin du détail, en un mot le sens philologique s'y aperçoit partout. Quoique les minuties du métier ne soient pas l'objet principal de ses études, elles trouvent toujours un défenseur en lui [2]. Lui-même n'a pas rempli toutes les conditions

1. *Dramaturgie*, trad. par Suckau, Introdudtion, p. 33.

2. Ainsi il dit, dans un article qui date de 1773 : « Dans le monde savant il faut vivre et laisser vivre. Ce qui ne nous sert pas, peut servir aux autres. Ce que nous ne jugeons pas pour important ni pour agréable, un autre le juge ainsi. Un homme qui déclare que certaines recherches sont petites et de nulle importance, accuse plus souvent la faiblesse de sa vue qu'il ne juge de la valeur des choses. Souvent il arrive même qu'un savant qui, impoliment, appelle un autre un micrologue, est lui-même le plus grand micrologue, dans sa branche, s'entend » (Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirschau, Œuvres, XIII, 2, p. 382). — Heyne, lui envoyant son

d'un bon philologue. D'ailleurs, avant Fr.-Aug. Wolf et l'école de critique verbale fondée par G. Hermann à Leipzig, on n'en trouvait guère en Allemagne. Nous ne pourrions citer que le seul Reiske qui fût un critique de texte dans le sens qu'on y attache aujourd'hui. Heyne lui-même était vulnérable sous ce rapport. Les autres philologues [1] étaient loin d'égaler les grands érudits français du XVII[e] siècle ou les philologues hollandais, leurs contemporains. Bentley était peu connu et sa critique exerçait peu d'influence en Allemagne. Lessing suppléait aux qualités maîtresses d'un bon philologue, au don de divination dans la reconstitution des leçons corrompues, par de vastes lectures et par une herméneutique aussi sagace qu'ingénieuse. Mais ses conjectures sont plutôt spirituelles que fondées sur les principes de la philologie.

édition de Pindare, s'excuse de ses recherches minutieuses et méticuleuses (mein kritisches Mückenseigen), qui n'ont pas donné le résultat voulu. Lessing lui répond : « Vous n'auriez pas eu besoin, vis-à-vis de moi, de rapetisser et de dédaigner ainsi la peine que vous vous êtes donnée. » Ce qui ne l'empêche pas, du reste, d'appeler ses propres travaux d'érudition « Kahlmæusereien » (voy. Lettre de Heyne du 9 oct. 1773 et la réponse de Lessing du 30 oct.). — Son frère se moquait de l'entreprise de Kennicott qui fit collationner tous les manuscrits de la Bible; Lessing lui répond : « Je ne dédaigne pas, comme toi, certains travaux d'érudition qui, à première vue, sont plus pénibles qu'utiles. » Lettre du 8 avril, 1773, p. 552.

1. Voy. t. I, ch. I.

Notre étude montre suffisamment quels écrivains Lessing possédait à fond : Homère, Sophocle, Euripide, Aristote, Ésope, l'Anthologie grecque; Plaute, Térence, Horace, Sénèque, Phèdre, Martial, Virgile et Stace, Catulle, Ovide [1], et, pour l'histoire de l'art, Pline. Mais si on voulait dresser la liste de tous ceux qu'il cite où dont il parle dans les *Miscellanea* (*Collectaneen*), on pourrait encore augmenter ce nombre. Il connait les Pères de l'Église aussi bien que les poètes latins de la Renaissance. Fort de ses nombreuses lectures, nous l'entendons parfois jeter ce défi : Qu'on me cite un auteur grec ou latin où l'on parle de telle ou telle chose [2]! Ce ne sont pas les paroles d'un fanfaron. Il est probable qu'il était sûr de ce qu'il avançait et qu'il ne se trompait pas, quoiqu'on ne puisse pas croire qu'il

1. Nous ne trouvons qu'un jugement d'ensemble sur Ovide, mais plusieurs notes nous montrent que Lessing, surtout dans sa jeunesse, le lisait beaucoup. Voy. ce jugement : « Ovid lehret die Wollust, jene sinnliche, die ohne Zærtlichkeit des Herzens vom Genuss zum Genusse schweift und selbst im Genusse schmachtet. » Il rappelle les vers de Goethe dans *Faust :*

So tauml' ich von Begierde zu Genuss,
Und im Genuss verschmacht' ich nach Begierde.

— Das Neueste aus dem Reiche des Witzes, octobre 1751. Œuvres, VIII, p. 107, et les notes dans : *Philologischer Nachlass*, XIII, I, p. 299, qui montrent que Lessing l'a étudié au point de vue du rythme et du choix des mots, reconnaissant avec Diderot la grande force de l'harmonie pour éveiller certaines idées.

2. *Lettres archéologiques*, n° 32.

ait lu tout ce que l'antiquité nous a légué. Mais la bibliographie n'avait pour lui aucun secret; ses travaux que nous avons étudiés, les notes éparses dans ses critiques témoignent d'un savoir bibliographique d'autant plus remarquable que Lessing changeait souvent de résidence et ne menait nullement la vie tranquille d'un érudit de profession. Sa passion pour les livres se manifeste dès son bas âge; enfant, il ne voulait être peint qu'un grand in-folio sur les genoux. Son séjour à Wittemberg et à Berlin lui fut à ce sujet d'une précieuse utilité; à Breslau, il acquit une belle bibliothèque de six mille volumes qu'il fut, il est vrai, bientôt forcé de vendre, mais qui lui servit à composer son *Laocoon*. C'est à Hambourg qu'il trouva le moins de ressources bibliographiques, ce qui ne l'empêcha pas d'être très exact dans la *Dramaturgie* et dans les *Lettres archéologiques*. C'est alors qu'il commença le recueil de notes et d'extraits, connu sous le nom de *Collectaneen* [1], qui nous permet de jeter un coup d'œil dans l'atelier de cet infatigable chercheur. Nous assistons ainsi au travail de l'élaboration, nous voyons comment les notes prises dans les gros volumes écrits en latin sont dépouillées de leur pédantisme et comment elles se présentent ensuite dans les œuvres définitives. Ce recueil embrasse les lectures de six années (1768-1774) et nous mène à la dernière pé-

1. Œuvres, XIX, pp. 239-537.

riode de la vie de Lessing. A Wolfenbüttel son goût pour l'infiniment petit, pour le détail philologique augmente; ce qu'il plaçait au second rang occupe dorénavant la première place. Les livres ne suffisent plus ; Lessing arrache leur secret aux manuscrits confiés à sa garde. Serviable à tous ceux qui s'adressaient à lui, soit pour des renseignements bibliographiques, soit pour dénicher et collationner les vieux parchemins, il fouillait aussi pour son propre compte les trésors de cette riche bibliothèque. De cette occupation est sorti le recueil [1] qui contient ses travaux de pure érudition. Ces recherches, de même que ses travaux littéraires concernant les auteurs antiques, lui assignent une place honorable parmi les grands philologues du XVIII[e] siècle.

En étudiant pour Reiske un manuscrit de Libanius, Lessing trouva, parmi les épigrammes de l'Anthologie planudéenne, le poème de Paul Silentiaire sur les Thermes pythiques. C'était une occasion pour lui de se faire l'éditeur et le commentateur d'un ancien texte [2]. Il ne le fit que cette fois-ci et s'acquitta de sa tâche avec beaucoup d'habileté. Le critique des *Annonces savantes de Gœttingue* — probablement Heyne — dit, à propos de cet opus-

1. *Zur Geschichte und Literatur. — Aus den Schætzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.* — Voy. aussi la description des manuscrits théologiques : Manuscripta latina theologica in-folio, Œuvres, XVII, pp. 87-100.

2. Œuvres, XIII, 1, pp. 194-231.

cule : « Nous admirons l'homme de génie qui est assez habile pour commenter avec beaucoup de soin et d'érudition un versificateur sans génie. »

L'Anthologie grecque contient plusieurs épigrammes de ce Paul Silentiaire qui était secrétaire de Justinien; on lui doit également la description de l'église Sainte-Sophie. Plusieurs manuscrits lui attribuent un poème de 190 vers en mètre anacréontique sur les Thermes pythiques (Εἰς τὰ ἐν Πυθίοις θερμά). Lessing, dans un avant-propos, donne l'histoire curieuse de ce texte qui fut imprimé pour la première fois en 1503 dans l'Anthologie d'Alde. Par suite d'un arrangement typographique, ce poème a subi de singulières vicissitudes. L'édition *princeps* a donné le texte en deux colonnes, de telle sorte que, dans une colonne, se trouvaient les vers impairs et dans l'autre les vers pairs. A partir de 1519, Junta et les autres imprimeurs, comme Henri Estienne, croyant que les colonnes étaient divisées, imprimèrent d'abord tous les vers impairs et ensuite les vers pairs. On peut se faire une idée du « brouillamini » que cette impression occasionna. Quoique Volcanius (1591) et Morel (1598) eussent déjà remarqué la bévue et l'eussent corrigée, leur découverte fut complètement oubliée après cinquante ans. Les éditeurs continuaient à donner le texte sous une forme inintelligible [1]. Huet, enfin, dé-

1. Hugo Grotius lui-même n'y voyait pas clair et dans sa traduction latine de l'Anthologie il a laissé de côté le poème.

couvrit de nouveau la faute. Il s'en vante dans son autobiographie. Lessing ne pouvait pas consulter les notes de Huet [1], autrement il est probable qu'il n'aurait pas publié son édition. Il a néanmoins le mérite d'avoir fait imprimer, pour la première fois, les scolies qui accompagnent ce poème inepte. Il ne l'a pas fait à cause de leur importance, mais parce qu'elles se trouvent aussi dans d'autres manuscrits de Florence. « Il faut éditer quelquefois ces sortes de notes, dit-il, pour montrer qu'elles auraient pu rester sans dommage non imprimées [2]. »

Après l'avant-propos Lessing donne le texte et les scolies, édition excellente en tout point [3]. Les notes critiques et exégétiques sont en allemand, ce qui ne s'était jamais vu en Allemagne dans une édition critique où, encore aujourd'hui, le latin domine. Ces notes sont sobres, mais elles montrent que Lessing aurait été un bon éditeur; il comparait les différentes leçons et choisissait la meilleure. Il croit que la source principale de l'écrivain byzantin est un ouvrage du pseudo-Aristote, intitulé Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων [4], et le prouve par plusieurs

1. Heyne propose de lui envoyer : Huet, Notae in Paulum Silentiarum; Lettre du 28 janvier 1773, p. 656. Ces notes se trouvent dans : *Notae ad Anthologiam Epigrammatum graecorum*, pp. 50-78. Utrecht, 1700.

2. P. 202. — Brunck les a éditées de nouveau d'après un manuscrit de Paris. Il trouve : Nonnulla tamen sunt non omnino negligenda » (*Analecta*, vol. III).

3. Voy. Dietsch, *Lessing als Philologe*, p. 40.

4. Voy. éd. Didot, IV, *De Mirabilibus Auscultationibus*, p. 75.

passages qui nous montrent comment le poète a mis à profit l'ouvrage aristotélique. C'est dans ce commentaire où il ne s'agissait que de restituer la leçon primitive et non pas de prouver par certaines leçons une théorie ou un problème artistique, que la critique verbale de Lessing se montre sous son meilleur jour. Le commentateur est toujours à la hauteur de sa tâche; il cherche d'abord l'emplacement des thermes décrites dans le poème, mais il n'en trouve aucune trace chez les anciens géographes. Probablement, pense-t-il, elles furent découvertes après eux; il s'adresse donc aux Byzantins et, en effet, c'est dans Procope qu'il les trouve mentionnées. Cet écrivain, en parlant des édifices que Justinien fit élever dans toutes les parties de son empire, dit aussi un mot de ces thermes que l'empereur fit embellir et rendit ainsi célèbres. L'endroit décrit par Procope est probablement celui dont le voyageur Paul Lucas (1704) dit qu'on y trouve beaucoup de belles fontaines. Il y a là cinq bains dont un paraît assez antique; c'est un fort beau dôme soutenu par de belles colonnes de jaspe et tout en marbre, jusqu'aux fondations. C'est Eskichéhir (vieille ville), l'ancienne Dorylée en Bithynie [1].

1. Godefroid de Bouillon y remporta une grande victoire (1097); les eaux thermales de cette ville sont encore fréquentées. Voy. E. Reclus, *Géogr. univ.*, IX, p. 576 ; Leake, *Journal of a tour in Asia-Minor*, p. 18; Ramsay, *The historical Geography of Asia-Minor*, p. 212, 1890. — L'emplace-

Après avoir trouvé l'emplacement, Lessing veut prouver que l'auteur du poème est véritablement Paul Silentiaire. Dans cette partie de son travail[1] nous voyons comment Lessing comprenait la « haute » critique, celle qui attribue ou refuse un ouvrage à un certain auteur, qui nie l'authenticité d'une œuvre attribuée aux Anciens. En principe, dit-il ailleurs[2], il ne faut pas se laisser dominer par les questions du goût. Ici, il plaide pour l'auteur supposé de ce morceau peu poétique Voici ses preuves: d'abord les manuscrits attribuent le poème à Paul Silentiaire; ensuite le même poète a décrit un autre édifice, élevé par Justinien, l'église Sainte-Sophie; pourquoi ne l'aurait-il pas fait pour les bains qui étaient encore plus l'œuvre de l'empereur? Mais on

ment, les ruines et les inscriptions de Dorylée ont fait l'objet de plusieurs études dans ces dernières années. Radet et Ouvré ont visité la contrée; le premier a publié une étude importante (*Nouvelles Archives des Missions scientifiques et litt.*, t. VI, pp. 425-596, 1895), où il prouve que le site de Chéhir-Euïuk est l'emplacement de la Dorylée qui existait sous les successeurs d'Alexandre et à l'époque romaine. — Voy. aussi Ouvré, *Un mois en Phrygie* (1896), p. 35; les articles de Preger et de Noack (*Mittheilungen des k. deutschen Arch. Instituts. Athen. Abtheilung*, t. XIX, pp. 301 et suiv., 1894), et le compte rendu de Kœrte sur le travail de Radet (*Gœtt. Gel. Anzeigen*, mai 1897).

1. P. 226.

2. Voy. *Ueber die Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger*, II. « Eine Decision des Geschmacks ist kein historischer Beweisgrund. » Œuvres, XI, 2, p. 974, et *Ueber den Anonymus des Nevelet*, ib., p. 986.

pouvait objecter à Lessing que dans un manuscrit de la Laurentienne, le commencement du poème diffère des autres rédactions; le poète s'y adresse à Constantin Porphyrogénète. Mais Lessing prouve: 1° que ces deux vers sont interpolés, la langue et le mètre étant contraires au reste du poème [1]; 2° que le ton ne convient pas à un poème adressé à un empereur; 3° qu'on peut conclure des vers 167 et suivants, où l'auteur avertit le lecteur de ne pas adorer les images, que le poème est d'un écrivain qui a vécu avant le Concile de Nicée (787), très probablement sous le règne de Justinien, lorsque le culte des images commençait à s'introduire dans l'Église. — Les arguments de Lessing ne sont pas convaincants; il a seulement prouvé l'interpolation dans le manuscrit de Florence, où le poète s'adresse à Constantin. La critique d'aujourd'hui refuse d'attribuer le poème à Paul Silentiaire dont les épigrammes [2] ne sont pas sans valeur, tandis que cette description est dénuée de toute poésie. Cette diffé-

1. Lessing cite, il est vrai, comme première preuve, que ces deux vers ne se trouvent que dans un seul manuscrit et non pas dans les autres,et il ajoute : « Was kann nun ein einziges gegen so viele ? » Mais, ailleurs, il semble s'inspirer d'un autre principe, plus conforme à la critique de nos jours, qui dit : Codices non sunt numerandi sed ponderandi. Voy. la 35e lettre archéologique; Œuvres, XIII, 2, p. 117, et *Anmerkungen über das Epigramm*, III; Œuvres, X, p. 153.

2. Voy. surtout livre V (à partir de 217) de l'Anthologie (éd. Dübner).

rence n'a pas échappé à Lessing non plus, mais il la met sur le compte du sujet traité. Il est vrai que les savants ne connaissent pas encore l'auteur de cet étrange produit de l'époque byzantine [1].

D'autres exemples de la « haute » critique de Lessing se trouvent dans ses travaux sur Sénèque et sur Phèdre. Il croit que les dix tragédies romaines connues sous le nom de Sénèque sont du philosophe, question souvent discutée et non résolue depuis [2]. Il niait, comme son maître Christ, l'authenticité des fables de Phèdre, aujourd'hui mise hors de doute par la découverte du manuscrit de Pithou [3]. Par contre, il attribuait à la jeunesse de Martial les épigrammes trouvées dans un manuscrit de la Bodléienne, mais que la critique de nos jours rejette [4].

Le manuscrit qui servit à Lessing à éditer le poème de Paul Silentiaire, l'a amené à une autre découverte, qu'il publia sous le titre : *Vermeinte Anecdota des Antoninus* [5]. Bandini, bibliothécaire

1. Boissonnade, dans son édition (*Poetarum graecorum sylloge*, I. Anacreon, Paris, 1823), l'attribue à Paul « poeta recentior, sed non invenustus »; Bernhardy le lui refuse (*op. cit.*, p. 763); Edmond Bouvy (*Poètes et Mélodes*, p. 164) ne discute pas la question; le dernier historien de la littérature byzantine, Krumbacher, n'en parle pas.
2. Voy. t. I, p. 88.
3. Voy. plus haut, p. 49.
4. Voy. l'édition de Gilbert et de Friedlænder.
5. Œuvres, XIII, 1, pp. 232-241.

de la Laurentienne, croyait avoir découvert dans quatre manuscrits des fragments inédits de Marc-Aurèle. Dans le second volume du catalogue de cette riche bibliothèque, il a publié le commencement de vingt-six passages qui ne se trouvaient dans aucune édition des Τὰ εἰς ἑαυτόν. Le codex Libanii contenait également ces fragments et semblait même être la source d'où les quatre autres découlaient, puisque à lui tout seul il donne tous les passages contenus dans ceux de Florence. Lessing, avec ironie, dit qu'il veut communiquer quelques-unes des prétendues maximes inédites, pour éviter aux savants de faire des recherches en Italie. Ces fragments, à l'exception de deux qui se trouvaient déjà dans les éditons de l'empereur philosophe, n'étaient autre chose que des passages tirés de l'*Histoire des Animaux* d'Élien. Le contenu indiquait suffisamment que ces fragments, où les anecdotes sur les animaux abondent, n'étaient pas de Marc-Aurèle; mais Bandini, ne regardant que le titre d'un copiste ignorant et le commencement de chaque passage, fut induit en erreur. Lessing se montre, du reste, assez indulgent pour cette bévue. « Un savant, dit-il [1], qui doit partager ses pensées entre des milliers de livres et de manuscrits, peut facilement oublier, à force d'érudition, ses lectures classiques. » Reiske était plus sévère pour le malheureux bibliothécaire. « Vous avez bien tancé le

1. P. 241.

benêt de Florence », écrit-il à son ami[1]. Celui-ci était, cette fois encore, servi par ses lectures qu'il fit dans Élien, lorsqu'en 1759 il composa ses Fables. Beaucoup de ses apologues ont leur point de départ dans une anecdote de ce tissu fantastique de mensonges et de superstition dont se compose le livre d'Élien. La donnée des Guêpes qui naissent du cadavre d'un cheval[2] se trouve justement dans un passage cité par Bandini.

Une troisième trouvaille dans le même manuscrit qui, semble-t-il, était une mine inépuisable pour Lessing, fut publiée sous le titre : *Zur griechischen Anthologie*[3]. Nous savons que Lessing, tout en méconnaissant la valeur poétique de l'Anthologie grecque, ne cessait pas de s'en occuper; ainsi, il a pu donner l'explication ingénieuse de plusieurs épigrammes obscures[4]. Dans le manuscrit en question, il en a même découvert quatre dont une contient un problème mathématique. Nous trouvons dans l'Anthologie tout un livre[5] de ces problèmes pour la plupart assez faciles à résoudre; mais celui que Lessing a découvert est tellement difficile et se

1. Lettre du 13 février 1773, p. 661.
2. Fables, I, 16.
3. Œuvres, XIII, 1, pp. 242-260.
4. Voy. plus haut, p. 95.
5. XIV. Problemata arithmetica (éd. Dübner); Zirkel (*Arithmetische Epigramme der griech. Anthologie*; Bonn, 1853) a traduit et commenté les quarante-sept épigrammes dont se compose le livre XIV.

rapporte à un chiffre si considérable qu'on n'est pas encore arrivé à en établir la solution. Il s'agit du nombre des bœufs du Soleil, et tout ce qu'on en sait, c'est que le problème ne peut pas être résolu sans la connaissance des chiffres arabes. Lessing lui-même n'y comprenait pas grand'chose ; il a simplement servi d'éditeur, en faisant imprimer le texte avec le commentaire du scoliaste qui n'y comprenait pas davantage. On attribue ce problème à Archimède qui l'aurait envoyé à Ératosthène pour le soumettre aux géomètres d'Alexandrie. La quantité énorme de bœufs que toute la terre ne pourrait pas contenir est censée paître sur l'île de Sicile. « Un troupeau respectable pour cette île, dit Lessing, mais le Soleil à qui il appartenait s'est tiré probablement d'affaire [1]. » Une partie de la solution fut donnée à Lessing par le mathématicien Leiste. Le problème fut repris de nos jours [2].

Les trois autres épigrammes sont des énigmes ; le mot du premier est « l'escargot » ; les deux autres sont inintelligibles.

Ces trois contributions à l'érudition furent tirées par Lessing d'un seul manuscrit. Nous avons vu que, pendant ses recherches sur la fable, il a fait

1. P. 249.

2. Voy. Wertheim, *Die Arithmetik und die Schrift über Polygonalzahlen des Diophantus von Alexandria*, 1890, p. 330; Dietsch, *op. cit.* p. 40. — Krumbiegel et Amthor, *Zeitschr. für Mathematik und Physik*, vol. XXV; *Hist. lit. Abth.*, p. 121.

également quelques découvertes assez importantes [1]. Non moins intéressants sont ses travaux sur les peintures des vitraux qui se trouvaient au couvent de Hirschau [2], sur l'âge de la peinture à l'huile [3] et l'édition de l'ouvrage de Presbyter [4]. Dans un article intitulé : « Ergænzungen des Julius Firmicus [5] », Lessing se fait aussi éditeur, non pas d'un ancien écrivain, mais simplement des notes prises par un savant du XVIe siècle. La bibliothèque de Wolfenbüttel possédait l'édition Aldine de Julius Firmicus Maternus [6], qu'un savant inconnu avait corrigée, probablement en vue d'une nouvelle édition. Cet érudit avait même ajouté quelques pages d'un autre manuscrit qui semblait à Lessing supérieur à tous ceux d'après lesquels les premières éditions furent imprimées. Lessing jette d'abord un coup d'œil sur ces éditions, mais il lui arrive de prendre pour le même personnage Julius Firmicus Maternus, l'apologète, et Firmicus, le païen, dont l'ouvrage astrologique fut complètement négligé depuis le XVIe siècle [7]. « Combien de fois, dit-il,

1. Voy. plus haut, p. 46 et suiv.

2. Ehemalige Fenstergemælde im Kloster Hirschau, Œuvres, XIII, 2, p. 381.

3. Ib., p. 420.

4. Ib., p. 458.

5. Œuvres, XIII, 1, pp. 261-280.

6. Matheseos libri VIII.

7. La dernière édition datait de 1551 ; voy. Teuffel, *Geschichte der rœmischen Literatur*, p. 918. Haupt et Jahn ont donné

n'a-t-on pas édité de nos jours « De errore profana- « rum religionum », tandis qu'on n'a rien fait pour cet ouvrage astrologique? Mais la raison est facile à saisir. Vers la fin du XVI[e] siècle le prestige de l'astrologie avait disparu. Ni la curiosité ni la médecine ne voulaient plus s'en occuper. La sœur cadette, l'astronomie, chassa l'aînée, qui dut lui gagner son pain, au risque de ne pas pouvoir le faire pour elle-même. Quoi d'étonnant qu'avec la chute de l'art on ne s'occupât plus des livres nouveaux ou anciens qui l'enseignaient [1]! » Les trois passages publiés augmentent et rectifient le texte de Firmicus, notamment le VI[e] livre, chapitres XVI et XXXI, et comblent une lacune au VII[e] livre entre les chapitres XIX et XX [2]. Ces passages n'ont pas beaucoup d'importance. Lessing était le premier à le

quelques conjectures; Kelber et Bonnet (*Revue de philologie*, VIII, p. 187) ont rendu compte de quelques manuscrits; Sittl a donné enfin, en 1893, une édition critique, mais qui n'est pas à la hauteur des exigences philologiques; voy. Kroll et Skutsch, *In Firmicum Sittelianum emendationum centuriae duae primae* (*Hermes*, 1894); Th. Mommsen (*ibid.*) et Némethy (*Revue philologique hongroise*, 1895). La maison Teubner vient de remplacer l'édition Sittl par celle de Kroll et Skutsch (1897). Voy. Bonnet, *Revue de philologie,* 1898, p. 208. — Sur l'identité des deux Firmicus, voy. Wölfflin, *Archiv für lat. Lexicographie,* X, 3.

1. P. 262.

2. G. Némethy (*Quaestiones de Firmico Materno astrologo*, Budapest, 1889) a rectifié certains passages de ces chapitres et a de plus démontré une des sources de Firmicus : les *Astronomica* de Manilius.

savoir; il s'en excuse et caractérise très bien le genre de travail que présente son recueil en disant dans cet article : « Ce que le monde possède, il doit l'avoir aussi complètement que possible, tel que cela lui fut destiné dès le commencement. Ce qu'on a apporté à la connaissance du monde, il doit le savoir aussi exactement, aussi sûrement que possible, ou bien il vaudrait autant pour lui qu'il ne possède ni ne sache ni l'un ni l'autre [1]. » Mais, dans ses lettres à ses amis, il s'exprime avec un peu de dédain et d'amertume sur tout ce qu'il publiait sous le titre *Zur Geschichte und Literatur*. Heyne, qui le comparait à un Hercule tuant des papillons [2], a trouvé le mot juste. Ebert admire le puissant chêne dont la mousse même fait l'admiration du monde [3]. En lui envoyant le premier fascicule du recueil savant, Lessing lui écrit : « Voici toute une charretée de mousse et de champignons. Mais je vous demande, est-ce le chêne ou le sol où il se trouve qui produit ces parasites? Si c'est le sol, pourquoi accuser le chêne si la grande quantité de mousse et de champignons absorbent toute la sève et que le sommet de l'arbre reste nu? Mais qu'il périsse : le chêne tant qu'il vit ne vit pas par le sommet, mais

1. P. 264.
2. Lettre du 28 janvier 1773, p. 655.
3. So prangt der starken Eiche Stamm
Für Kenner auch mit seinem Schwamm
Und dem von ihm genæhrten Moose.

par ses racines [1]. » Et ces racines étaient encore solides. Au milieu de ses travaux d'érudition, de ses luttes théologiques, luttes par lesquelles il devint un des fondateurs de la théologie moderne, Lessing conservait encore assez de sève pour composer son dernier drame philosophique, *Nathan le Sage* [2].

Ces petits travaux d'érudition nous permettent de juger des connaissances philologiques de Lessing. S'il nous eût donné son édition de Phèdre, ou bien celle de la *Poëtique* d'Aristote qu'il méditait depuis assez longtemps, on aurait encore pu mieux juger de ses capacités de philologue. Certes, il ne s'y serait pas montré grand critique des textes ; il n'eût pas rétabli son auteur avec toute l'exactitude que de vastes études paléographiques, le don de divination et une connaissance approfondie de la grammaire permettent seuls, mais le commentaire eût été excellent. En effet, la faiblesse de Lessing dans la critique conjecturale est rachetée par sa manière sûre d'interpréter les textes. La critique verbale, d'ailleurs, n'était pas son domaine ; il ne

1. Lettre du 12 janvier 1773, p. 542.

2. Nous laissons de côté les travaux de Lessing sur les Pères de l'Église; ce côté de son activité rentre dans le domaine de la théologie. Mentionnons seulement son travail sur la secte des Elpistiques (Œuvres, XVIII, p. 305, cf. p. 282), secte mentionnée par Plutarque, et le commentaire ingénieux du passage de Tite-Live (liv. XXXIX, ch. xv) sur la suppression des Bacchanales. Œuvres, XIV, p. 233.

l'aborde pas avec cet esprit libre de tout préjugé qui laisse parler les manuscrits, pesant les différentes leçons, en choisissant les meilleures ou en devinant immédiatement la fausseté. Non, son problème critique ou esthétique est résolu d'avance, et il faut que le texte se plie à son opinion personnelle.

De bonne heure les philologues de métier qui reconnaissaient Lessing comme un des leurs ont rassemblé tous les passages de ses œuvres qui ont trait à la critique verbale. Pendant que Fülleborn éditait les *Reliques philologiques* [1] et Eschenburg les *Miscellanea* [2], Reichenbach, dans un opuscule [3], a dressé la liste de toutes les conjectures faites par le grand critique. Il a trouvé, comme c'était naturel, que Lessing, sous ce rapport, ne pouvait pas être placé parmi les premiers critiques. Pauvre Lessing, s'il avait su qu'on ramasserait, après sa mort, des bribes où son génie passait plutôt qu'il ne s'attardait, pour lui en faire un crime ! C'est alors qu'il eût pu dire : « Je ne suis pas savant, je n'ai jamais eu l'intention de le devenir, je ne voudrais pas l'être, même si je le pouvais par enchantement. Je me suis seulement un peu efforcé de me servir, en

1. *Philologischer Nachlass*, 1793-1795; Œuvres, XIII, 1, pp. 281-316.

2. *Collectaneen*, 1790.

3. *G. E. Lessingi Observationes criticae in varios scriptores graecos atque latinos*, 1794.

cas de nécessité, d'un livre d'érudition [1]. » Ensuite Dietsch, avec une largeur de vue plus digne d'un philologue, a dressé le bilan de cette activité dans les notes d'un article, intitulé : « Lessing, philologue [2] ». On y voit que les leçons acceptables ne sont pas en petit nombre ; mais ce qui frappe surtout c'est que toutes ses émendations sont très spirituelles, même si la critique moderne n'en accepte que quelques-unes. En effet, Lessing a surtout le talent de découvrir la faute, mais lui-même ne se sent pas toujours en mesure de la corriger [3]. C'est déjà un mérite d'avoir déniché quelques passages qui, depuis qu'il les a pris comme point de départ d'une discussion en règle, comptent parmi ceux dont la critique s'occupe toujours. Tel le passage de Pline par lequel il voulait déterminer le temps où le groupe du Laocoon fut fait [4] ; celui de Pau-

1. *Selbstbetrachtungen,* Œuvres, XIX, p. 626.

2. « Lessing als Philolog », dans *Verhandlungen der 22sten Versammlung deutscher Philologen und Schulmænner in Meissen,* 1863, pp. 18-41. Le travail de Küster, qui porte le même titre (*Jahresbericht über das Gymnasium zu Attendorn,* 1873/1874, pp. 3-22) est moins bon que celui de Dietsch que Küster ne semble pas avoir connu.

3. Ainsi il dit : Est-on obligé de corriger tout ce qu'on peut prouver avoir été altéré? Je me contente ici de ce dernier rôle, laissant le premier à une main plus habile (*Laocoon,* ch. XXVII, note 5).

4. *Nat. Hist.*, liv. XXXVI, 37, éd. Teubner ; *Laocoon*, ch. XXVI. Voy. la discussion de cette question et des deux suivantes au chapitre VIII.

sanias sur la représentation de la Mort et du Sommeil qui se trouvait sur le coffre de Cypsélus [1]; le passage de Cornélius Nepos, où Lessing voulait voir la confirmation d'une fausse hypothèse, émise à propos du Gladiateur de Borghèse [2]; celui de Pline sur Sophocle d'où il concluait, avec beaucoup de sagacité, à l'année de la représentation du *Triptolème,* première tragédie que le jeune poète fit représenter [3]. Lessing a discuté longuement ces quatre passages; ailleurs, il se contente de signaler la leçon vicieuse [4] et de rejeter en notes ses conjectures. Celles-ci montrent une profonde connaissance de la langue, mais cela ne suffit pas quand on veut corriger diplomatiquement le texte. La comparaison des manuscrits semblait toujours indispensable à Lessing pour la reconstitution de passages corrompus, seulement la critique verbale n'ayant pas été son occupation principale, il laissait ce soin aux érudits de profession.

Ceux-ci ont pu apprendre beaucoup de Lessing en fait d'herméneutique. Il en a donné les plus beaux exemples dans ses études sur Horace, sur Martial, et surtout dans la *Dramaturgie,* en discu-

1. Pausanias, liv. V, 18, 1, voy. *Laocoon.* ch. XI, note, et : Wie die Alten den Tod gebildet, Œuvres, XIII, 2, pp. 261 et suiv.
2. Corn. Népos, *Vie de Chabrias,* ch. I; voy. *Laocoon,* ch. XXVIII; *Lettres archéologiques,* 13, 35-40.
3. *Nat. Hist.,* XVIII, 65; voy. Sophocle, Œuvres, XI, 1, p. 916.
4. Une fois il ajoute : Le passage du poète est altéré; qu'il reste altéré! (*Laocoon,* ch. VII, note 3).

tant la théorie aristotélique. Nous avons rappelé ces commentaires ingénieux de passages obscurs où son génie critique, qui s'alliait avec beaucoup de bon sens et fut aidé par des connaissances archéologiques très rares chez les érudits du XVIIIe siècle, a répandu la lumière. Il dit avec raison, dans son travail sur Martial [1], que l'érudition a fait tout ce qui est possible pour commenter les Anciens, mais qu'il y a encore beaucoup à faire là où le bon goût et le sentiment doivent nous aider pour les comprendre. Souvent une allusion à une œuvre d'art, à un usage ou à une ancienne coutume empêchaient les commentateurs de saisir le sens. Lessing explique très souvent l'auteur par lui-même, au lieu de chercher dans les passages parallèles des autres écrivains le sens d'une phrase. Cette méthode le fait triompher des commentateurs d'Aristote qui, en expliquant la *Poétique* n'avaient pas songé à consulter les autres œuvres du philosophe, pour voir le sens exact qu'il attachait aux termes de ses définitions. C'est pourquoi il conseille aux futurs éditeurs de la *Poétique* de lire les ouvrages d'Aristote d'un bout à l'autre ; ils y trouveront des solutions là où ils s'y attendent le moins [2]. Il leur demande également un peu de clairvoyance, d'esprit, de sagacité, et surtout de tact. Grâce à ces qualités il a pu donner aussi quelques bonnes expli-

1. *Anmerkungen*, III, p. 169.
2. *Dramaturgie*, art. 75.

cations d'épigrammes obscures que les éditeurs de nos jours aiment encore à citer et acceptent même quelquefois, chose rare en philologie herméneutique au bout de plus d'un siècle. Il recommande aux érudits de se garder de voir trop d'allusions dans les écrivains qu'ils expliquent. Il raille même ceux qui tombent dans ce défaut [1]. Plus les commentateurs sont savants, moins ils laissent d'esprit aux poètes qu'ils expliquent, dit-il ; ils voient trop d'ordures dans les poètes comiques, parce que dans leurs explications ils ne font aucune attention au milieu où ces poètes ont vécu et aux circonstances qui ont fait naître leurs œuvres [2]. Il faut se placer au point de vue des Anciens pour les commenter, autrement nous substituons nos idées modernes aux leurs et nous ferons fausse route. C'était là une idée neuve pour la philologie de son temps, et son influence se manifesta bientôt dans les commentaires de Heyne et de Wolf.

Les études spéciales sur la différence des beaux-arts et de la poésie ont amené Lessing à restreindre l'usage qu'on faisait alors des monuments antiques pour l'explication des auteurs. On sait avec quelle véhémence Lessing attaqua les « Tableaux » tirés

1. Ainsi Tanneguy Lefèvre qui, pour commenter ce vers de Plaute : Me, te atque hosce omnes. — Num tu Venerem vomere vis (*Curculio*, I, 1), le traduit en grec pour y découvrir un jeu de mots. Voy. *Kritik über die Gefangenen des Plautus;* Œuvres, XI, 1, p. 119.

2. Ibid., pp. 121 et suiv.

d'Homère et de Virgile, du comte de Caylus [1]. Cet ouvrage l'empêche presque de reconnaître les grands mérites du comte qui, le premier, avant Winckelmann, avait expliqué le côté technique de l'art ancien et n'était nullement dépourvu de goût, comme on pourrait le croire d'après la diatribe de Lessing [2]. Celui-ci attaque aussi Addison et surtout le *Polymètis* du philologue Spence, qui poussait jusqu'à l'extrême la manie d'expliquer les auteurs par les monuments ou les médailles. « Le poète et l'artiste, dit-il [3], considérant à un même point de vue les sujets qui leur sont communs, il arrive que leurs œuvres concordent en beaucoup de points sans qu'il y ait eu entre eux la moindre imitation ou la moindre rivalité. Ces concordances peuvent donner lieu à des commentaires réciproques, mais chercher, au moyen de ces commentaires, à transformer le hasard en dessein prémédité, et surtout, à propos de chaque détail, prétendre que le poète a en vue cette statue-ci ou ce tableau-là, c'est lui rendre un service très équivoque. » C'est pourquoi il déclare l'ouvrage de Spence, qui pèche par l'excès de cette méthode, insupportable à tout lecteur de goût.

Dans la critique esthétique, Lessing est incompa-

1. *Laocoon*, ch. XI et suiv.

2. Voy. Rocheblave, *Essai sur le comte de Caylus*, liv. II et III.

3. *Laocoon*, ch. VII.

rable parmi ses contemporains érudits ou littérateurs. Nous avons vu, au cours de notre travail, avec quel goût et quelle perspicacité il juge les œuvres littéraires de l'antiquité. Dans ce domaine, il s'est frayé un chemin lui-même, parce que les philologues de son temps n'avaient pas beaucoup d'influence sur lui sous ce rapport. Les hommes de métier se cantonnaient trop dans leurs livres sans jeter un regard sur le mouvement littéraire du jour [1]. Lessing fit pénétrer un peu d'air et de lumière dans cet édifice érudit qui végétait à côté de la littérature nationale; c'est lui qui, le premier, comprit le parti qu'on peut tirer de la littérature antique bien comprise et quels services elle peut rendre au moment du renouveau d'une littérature. Ce sont là des titres de gloire auprès desquels ses faibles conjectures et ses étymologies ridicules doivent disparaître.

Tout en possédant bien la grammaire, Lessing fit dériver des mots, comme on le faisait dans un temps où l'étymologie scientifique n'était pas encore connue. Faire un reproche, même à un philologue de mérite du XVIIIe siècle, d'avoir tenté de fausses étymologies, c'est demander l'emploi d'un procédé

1. « Nos beaux esprits sont rarement des savants et nos savants rarement de beaux esprits. Ceux-là ne veulent pas travailler du tout, ceux-ci ne veulent que cela; ceux-là manquent de matière, ceux-ci d'habileté pour donner la forme à la matière, » dit Lessing, *Literaturbriefe*, n° 52.

avant la découverte. Le XIXe siècle, grâce aux études sanscrites, a vu les commencements de la philologie comparée, et la comparaison des langues indo-européennes a permis de jeter les bases solides de l'étymologie. Au temps de Lessing, la similitude des sons décidait de la parenté; les langues d'origine différente furent jetées pêle-mêle, et tout le monde considérait ces comparaisons comme un jeu d'esprit. C'est pourquoi Lessing, dans une de ses *Lettres archéologiques* [1], dit : « Il ne me suffit pas que je connaisse un objet et que je sache comment il s'appelle; souvent je voudrais savoir pourquoi tel ou tel objet se nomme ainsi. Bref, je suis un des plus résolus étymologistes, et quelque ridicule que cette étude paraisse à beaucoup de gens, quelque mince qu'elle semble à moi-même en comparaison de celle des objets eux-mêmes, j'en suis tout de même entiché. L'esprit, quand il s'y applique, est dans une telle paresse active, il est si occupé et en même temps si tranquille que je ne peux pas m'imaginer un travail plus agréable pour une curiosité nonchalante. On se flatte de la recherche sans penser à la valeur de l'objet qu'on cherche; on se réjouit de la trouvaille sans se fâcher de ne trouver qu'un rien après tant de peine. » Les grands étymologistes de notre siècle sont peut-être d'un avis différent, mais cette déclaration franche de Lessing fait voir quel sens on attachait alors à

1. N° 47.

l'étymologie. Lui au moins en reconnaît l'utilité. « Apprenez un peu de respect, mon ami, pour ma chère étymologie, dit-il ; ce n'est pas sans raison que souvent celui qui comprend bien le mot, connaît déjà plus de la moitié de la chose [1]. » Quand nous le voyons à l'œuvre, quand il cherche avec beaucoup d'érudition et assez longuement [2] l'étymologie du mot *camée* et trouve, après avoir compulsé tous les in-folio qui en parlent, que c'est un composé de *gemma* et de *huja* (hoch); que le mot Κολωνίτης signifie un ouvrier qui cherchait de l'ouvrage sur le κολωνὸς ἀγοραῖος, le mot étant composé de Κολωνός et de θής (ouvrier) [3] ; que « candelabrum » vient de *candela* et de ἁβρός qui signifie *luisant ;* que le mot ἀμφαξονεῖν est parent de l'allemand « Faxen machen » [4] ; que δεῖνα a donné l'article *den* [5] : nous devons voir dans tout ceci le

1. *Ibid.*, p. 178. — Une autre fois, cependant, il dit que le sens des mots ne doit pas être déterminé d'après leur dérivation, mais d'après leur emploi (*Kleinere antiquarische Fragmente*, Dioskorides ; Œuvres, XIII, 2, p. 368.

2. *Briefe antiquarischen Inhalts*, n° 47.

3. Sophocle, Œuvres, XI, 1, p. 875.

4. Vergleichung deutscher Wœrter und Redensarten mit fremden ; Œuvres, XII, p. 755. Ces feuillets édités par Fülleborn contiennent le plus d'étymologies fausses. Ils datent de 1759, lorsque Lessing eut l'idée d'écrire un livre sur la parenté du grec avec l'allemand, idée qu'il abandonna bientôt. Quelques comparaisons des locutions (p. 767) sont plus intéressantes.

5. *Ibid.*, p. 755.

tribut d'un grand esprit à son temps [1]. D'ailleurs, ces études, de même que celles des synonymes et de lexicologie, n'ont pas laissé beaucoup de traces dans l'œuvre de Lessing. Les *Lettres archéologiques* nous en montrent quelques échantillons ; ils sont plus nombreux dans les petites notices concernant l'art [2], et surtout dans les *Miscellanea* et les *Reliques philologiques*. Mais ces deux derniers recueils étaient à l'usage de Lessing seul ; il y notait ses impressions, le résultat de ses lectures. Lui-même n'aurait jamais publié ces notes. La postérité reconnaissante voulant posséder, tout ce qui était sorti de la plume de ce génie, a recueilli ces feuillets.

Il nous reste à dire un mot du style latin de Lessing. Dans un temps où presque tous les ouvrages d'érudition se présentaient en habit latin, il serait bien étonnant qu'un licencié, ayant même l'intention d'entrer dans le Séminaire philologique dirigé par Gesner [3], n'eût pas été un assez bon styliste latin. Il semble pourtant qu'à l'école de Meissen il n'a pas contenté ses professeurs sous ce rapport. Malgré cela le passage latin d'une de ses lettres à son père [4] montre beaucoup d'aisance dans l'ex-

1. Ce sont les « Principes de l'art des Étymologies » devant le Dictionnaire étymologique de Ménage, souvent cité dans les *Lettres archéologiques*, qui inspiraient Lessing.

2. Œuvres, XIII, 2, p. 363.

3. Voy. t. I, p, 39.

4. Du 30 mai 1749, p. 18.

pression et une correction sinon cicéronienne du moins d'un bon latiniste. Lessing s'était même essayé dans les vers latins. Nous en avons deux échantillons dans ses œuvres. Dans les *Lettres critiques de 1753* nous trouvons la traduction en hexamètres des cent dix premiers vers de *la Messiade* de Klopstock [1]; mais il est difficile de juger le savoir de Lessing d'après cet échantillon dû à sa collaboration avec son frère Théophile qui, plus tard, eut une bonne renommée de versificateur latin. Les Épigrammes latines permettent mieux de juger de cette plume alerte qui, nourrie de la lecture des épigrammatistes romains et de ceux de la Renaissance, a su atteindre parfois la précision, l'élégance, la verve et même le trait piquant des maîtres du genre.

Longtemps, on avait attribué à Lessing la traduction très élégante d'un fragment du poète comique Timoclès. Cette traduction se trouve dans une lettre à Nicolaï [2]. Lessing ne dit pas qu'elle est de lui. Danzel ne la trouvant dans aucune traduction latine des fragments des comiques grecs, ni dans celle de Stobée qui cite ce fragment, croyait pouvoir l'attribuer à Lessing. En comparant cette traduction avec celle de Grotius, Danzel et d'autres philologues ont

1. Œuvres, VIII, p. 222. Parmi les lettres de Théophile à son frère il y en a une en grec (n° 96); dans les autres nous trouvons de nombreuses citations d'Horace et de Virgile, changées légèrement pour la circonstance.

2. Du 2 avril 1757, p. 105.

constaté la supériorité de la traduction attribuée faussement à Lessing [1]. J. Bernays a découvert enfin la source où Lessing avait pris sa traduction [2]. C'est l'édition des *Sentences des comiques grecs*, traduites par Henri Estienne en 1569 [3]. Lessing avait sans doute ce volume sous la main à Leipzig, d'où il écrivait sa lettre.

Scrupuleux et minutieux dans le détail, Lessing avait en horreur les traducteurs superficiels des œuvres antiques. Le temps des bons traducteurs qui, doués de beaucoup de sens poétique, et philologues exercés en même temps, ont rendu si célèbres les traductions allemandes, n'était pas encore arrivé alors. Wieland à Weimar et surtout l'École romantique firent les premières traductions, fidèles et poétiques tout à la fois; mais vers le milieu du XVIIIe siècle, tout rimailleur se croyait capable de rendre un poète grec ou latin. Les auteurs grecs, peu compris, furent traduits ordinairement d'après les traductions latines; ceux qui comprenaient les textes grecs, comme Damm et Reiske, les ont rendus dans une prose souvent lourde et indigeste.

1. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing,* I, p. 143; Küster, *op. cit.*, p. 17; la Correspondance de Lessing où la bévue est corrigée dans les *Nachtræge*, p. 866.

2. Voy. Timokles und Lessing, dans *Reinisches Museum für Philologie*, vol. XXXIV, (1879), p. 615.

3. *Comicorum Graecorum sententiae,* id est γνῶμαι, latinis versibus ab Henr. Stephano redditae et annotationibus illustratae, p. 450.

Les poètes furent encore plus maltraités. Or, Lessing demandait beaucoup aux traducteurs. Il exigeait d'abord de la clarté. La fidelité d'un traducteur, dit-il, devient infidélité s'il rend son original obscur. Il faut que le traducteur soit un érudit, qu'il ait du goût et qu'il possède surtout à un haut degré sa propre langue; ce n'est qu'alors qu'il réussira à transplanter l'esprit antique en allemand. Il croyait qu'une bonne traduction était digne du plus grand savant; ainsi il engage Heyne à traduire Apollonius de Rhodes en lui disant : « Je suis reconnaissant au critique qui commente les beautés des Anciens, mais celui qui en est pénétré au point de pouvoir les confier à sa langue maternelle, je le remercie et je l'admire à la fois; je ne le vois plus derrière son auteur, mais à côté de lui[1]. » Aussi avec quelle sévérité jugeait-il ceux qui maltraitaient ses chers auteurs. « Je suis un vrai chevalier errant, s'écrie-t-il, quand il s'agit des Anciens; la bile me monte quand je les vois tellement estropier[2]. »

On compte quatre victimes des croisades de notre fier chevalier. Nous savons que sa première escarmouche, la première exécution capitale, se fit à propos d'une traduction d'Horace par le poète anacréontique Lange[3]. Le pasteur de Laublingen avait

1. Lettre du 28 juillet 1764, p. 231.
2. Lettre à Nicolaï, du 21 janvier 1758, p. 146.
3. Voy. t. I, p. 289.

commis des fautes d'écolier [1]; malgré cela il avait l'impudence d'accuser le jeune Lessing de chantage. Le *Vade mecum* l'a cloué au pilori.

Les autres victimes de la critique minutieuse de Lessing sont Dusch, Lieberkühn et Meusel. Dusch était poète à Altona et déployait, en outre, une grande activité littéraire. Dans une de ses critiques où il jugeait les œuvres de jeunesse de Lessing, il disait que celui-ci était plutôt né pour être poète lyrique que poète dramatique. Ce jugement peu perspicace et ses répliques aux *Lettres sur la littérature contemporaine* lui attirèrent d'abord de la part de Lessing quelques traits acerbes à propos de sa traduction de Pope [2]; puis un « éreintement » en règle de celle des *Géorgiques* de Virgile. Déjà dans les *Lettres critiques de 1753*, dont plusieurs ont servi de point de départ à des campagnes littéraires, Lessing avait écrit à son prétendu correspondant qu'il oserait plutôt écrire une seconde *Énéide* que de prétendre bien traduire les *Géorgiques;* mais il n'avait relevé qu'une bévue dans la traduction de Dusch [3].

1. Il avait traduit, entre autres : *vertex* par « Nacken » *vina liques*, par « zerlass den Wein »; *dum flagrantia detorquet ad oscula cervicem*, par « den Hals den heissen Küssen entziehen » ; *prisci Catonis*, par « Priscus Cato » ; *Trabe Cypria*, par « Balken aus Cyprien »; *Nepos Atlantis*, par « der Sohn des Atlantes »; *puer ex aula*, par « Prinz »; *et ducentia pocula*, par « Zweihundertmal des ew'gen Schlafes Becher », etc.

2. *Literaturbriefe*, 2; Œuvres, IX, p. 37.

3. Lettre 10; Œuvres, VIII, p. 193.

Dans les *Literaturbriefe* il a repris cette traduction en s'adressant au public par le mot d'Horace : « Ecce iterum Crispinus. » Dans une lettre pleine de fines observations sur la langue de ce poème rustique, il démontre au traducteur son ignorance du latin, son manque de fidélité et ses négligences [1]. Plus tard, la paix se fit entre Dusch et Lessing lorsque celui-ci, attaché au théâtre de Hambourg, était tenu à ménager son ancien adversaire.

Si les traductions latines, surtout celles en vers, étaient pitoyables, les traductions grecques, à cause des difficultés que présentaient le texte, l'étaient encore davantage. Bien qu'on se servît de traductions latines, les contre-sens y fourmillaient, sans parler des vers raboteux. Tel était le cas de Lieberkühn, traducteur de Théocrite, Bion et Moschos. Piqué par les éloges que Lessing et la critique contemporaine décernaient aux *Chants d'un Grenadier* de Gleim, Lieberkühn, aumônier militaire, se mit à composer des *Chants d'un Officier*, croyant que les sentiments exprimés par un officier prussien seraient certainement supérieurs à ceux d'un simple grenadier. Mais Lessing démontra à Lieberkühn que la différence de grade ne fait rien pour la beauté des poésies [2]. L'aumônier s'en plaignait

1. *Literaturbriefe*, 77.

2. Voy. Œuvres, XII, p. 651. Annonce de : *Im Lager bei Prag*, de Gleim, et la Lettre de Nicolaï à Lessing du 7 septembre 1757, p. 114.

dans une lettre satirique adressée à Nicolaï. La réponse de Lessing fut la critique de la traduction [1], sa contribution la plus longue à la *Bibliothèque universelle allemande* dont on disait pourtant qu'il était l'âme. Lessing, sans être bien versé dans le dialecte dorien [2], a tout de même su relever les fautes grossières de cette traduction, écrite, comme dit Lessing, *pour la plupart* en hexamètres. Par plusieurs bévues [3], le critique a vu que Lieberkühn se servait uniquement d'une traduction latine. En outre, il changeait les noms de femmes en noms d'hommes [4]; un fleuve devenait pour lui une ville [5]; la fête Thalusia également une ville; Pluton se métamorphosait en Plutus. Il traduisait *aula* par *salle*, probablement, dit Lessing, parce qu'on l'a traduit assez longtemps par *Cour*. En parodiant un vers de la traduction, Lessing s'écrie : « Que dois-je remarquer d'abord où mille fautes m'invitent [6]. » En effet, dans les onze premiers vers de la première idylle, les faux-sens, les fautes

1. Œuvres, XIII, 1, pp. 171-191.

2. Voy. sa Lettre à Nicolaï du 3 mars 1758, p. 153.

3. Σκοπιά était traduit par Höhle, le traducteur avait lu *spelunca*, au lieu de *specula*; Κρόταφοι par « die Zeit » (têmpora), au lieu de « les tempes ».

4. Melixo en Melixus.

5. Alpheus en Alphe.

6. « Was besing' ich zuerst, wo tausend Gaben mir winden? » est parodié en : « Was bemerk' ich zuerst, wo tausend Fehler mir winken », p. 184.

contre la prosodie foisonnent ; dans les autres passages critiqués, les bévues ne se comptent plus. Mais fallait-il s'attendre à autre chose de la part d'un traducteur qui disait naïvement : « Je traduis littéralement ce que je ne comprends pas. »

Le traducteur de la *Bibliothèque* d'Apollodore, Meusel, n'était pas plus versé dans les textes grecs que Lieberkühn. Meusel était partisan de Klotz. Celui-ci, qui avait l'habitude de pousser ses jeunes disciples et d'écrire des préfaces à leurs ouvrages, disait de cette traduction : « Tout ce que je pourrais dire de la correction et de la fidélité de cette traduction est rendu superflu par les œuvres de l'auteur qui témoignent de vastes lectures, de goût et de beaucoup de sens critique et se portent garants de cette traduction [1]. » Elle parut en 1768; or, c'est la date des *Lettres archéologiques*. La critique sommaire de Lessing insérée dans le *Correspondant de Hambourg* est comme l'avant-coureur de l'orage qui allait s'abattre sur le professeur de Halle [2]. Lessing avoue ne rien connaître des œuvres de Meusel [3]; mais, malheur à lui, s'écrie-t-il, si on doit juger ses ouvrages d'après cette traduction. Il lui montre, dans un seul passage, trois contre-sens. Le critique se moque en même temps de la banalité de la préface où Klotz

1. Cité par Lessing. Œuvres. XIII, 2, p. 326.

2. *Ueber Meusel's Apollodor*, ib., pp. 326-328.

3. Il se rendit utile plus tard par son ouvrage en vingt-trois volumes, intitulé *Gelehrtes Deutschland*, 1773 et 1796-1834.

regrettait la perte des douze livres d'Apollodore sur le Catalogue des vaisseaux dans Homère. Ils nous auraient probablement conservé beaucoup de notices sur l'ancienne géographie, disait Klotz. « Rem acu tetigisti, Vir celeberrime », lui dit Lessing ; personne n'en doute. Certes, il est peu probable qu'Apollodore eût expliqué les différentes formes des vaisseaux d'après les pierres gravées, comme Klotz le fit pour l'histoire d'Éros [1].

Lessing n'a exprimé qu'une fois son contentement à propos d'une traduction de Pindare dont l'auteur était Steinbrüchel, professeur à Zurich [2]. Il est plus facile d'écrire un savant commentaire sur Pindare que de bien traduire une seule de ses odes, dit-il. Il loue le traducteur de s'être servi de la prose, puisque c'est dans une prose poétique qu'on peut être le plus fidèle. Pourquoi s'imposer le joug du mètre [3] ? Lessing transcrit ensuite les première, quatrième et onzième odes olympiques qui se distinguent, en effet, par leur fidélité et un souffle poétique, mais qui sont loin de valoir les traductions en vers de Pindare, que l'on fait de nos jours.

Lessing traducteur s'imposait à lui-même les règles sévères qu'il appliquait aux travaux des

1. Voy. le chapitre suivant.

2. Voy. *Literaturbriefe,* nº 31; Baechtold, *Gesch. der deutschen Lit. in der Schweiz,* p. 682 et note p. 201.

3. La même opinion fut exprimée plus tard dans la *Dramaturgie,* art. 8 et 19.

autres. Sans parler de ses nombreuses traductions du français, anglais, italien et espagnol, qui exerçaient son style et lui apprirent à composer, lorsqu'il était journaliste à Berlin, nous n'avons qu'à examiner la traduction des *Captifs* de Plaute pour voir avec quelle exactitude et quel sens poétique il a rendu son original [1]. Une ode d'Horace est aussi très bien réussie [2]; une scène de Térence traduite dans la *Dramaturgie* [3] nous semble, par la concision et le style, plutôt originale que traduite. Comparez ces traductions à celle dont l'ouvrage de Degen [4] nous donne des échantillons, et vous verrez la différence entre Lessing, philologue et traducteur, et la foule de ceux qui comprenaient si peu l'original et possédaient encore moins leur propre langue.

Tout ceci montre que Lessing, philologue, s'il ne peut pas être placé parmi les premiers critiques de texte de son temps, connaissait néanmoins à fond leur métier. Sa hardiesse dans la critique littéraire s'appuyait sur une érudition solide; mais le menu détail n'était pour lui que la préparation à son œuvre critique. Loin de l'esprit étroit et mesquin

1. Voy. t. I, p. 69; le traducteur pèche seulement par l'emploi de quelques archaïsmes, comme « schlægefaule Bildsæule » (statua verberea), qui rappelle l'expression de Logau : Unsre Welt ist schlægefaul.

2. Voy. t. I, p. 301.

3. Art. 100. (Les Adelphes, acte V, sc. 8).

4. *Literatur der deutschen Uebersetzungen*, Altenburg, 1797.

de bon nombre de philologues dont la vie s'écoulait dans la recherche du détail et qui ne voyaient dans l'antiquité que le dehors, l'écorce, sans jamais pénétrer jusqu'au cœur, Lessing, tout en se basant sur une forte préparation philologique, introduisit les procédés de l'érudition dans ses œuvres esthétiques qui acquirent ainsi une solidité inébranlable. Avec lui, l'érudition quitte son cercle académique et pénètre dans le grand public. Sa pensée profonde, sa logique, sa faculté de combiner, appuyées par la philologie, le rendent apte non seulement à démolir l'édifice vermoulu de la critique contemporaine, mais aussi à jeter les bases d'une esthétique nouvelle. Il est philologue dans ce sens qu'il embrasse la vie antique tout entière. Jusqu'ici nous l'avons vu dans le domaine de la littérature, semant partout des idées fécondes; un dernier chapitre nous le montrera dans celui de l'art antique, embrassant ainsi les deux manifestations les plus importantes de la vie antique. Quant aux *Antiquités* proprement dites, à l'aide desquelles on a reconstruit au XIXe siècle la vie journalière des peuples anciens, Lessing était trop prisonnier des grands *Thesauri*, qui enregistraient sans méthode tout ce qu'on pouvait savoir sur ces questions, pour s'en occuper spécialement. La vie quotidienne, les us et coutumes, les cérémonies religieuses, la juridiction, en un mot la vie prosaïque l'intéressait beaucoup moins que la vie littéraire et artistique. Nous ne voulons pas nier que, pour bien comprendre

l'une, il faut avoir des notions exactes sur l'autre; mais doit-on absolument connaître à fond la procédure antique pour pouvoir juger d'un poète ou d'une œuvre d'art? L'exemple de Lessing nous montre que non. Certes, il eût été le premier à estimer à sa juste valeur tout travail propre à élucider une question litigieuse de l'antiquité; mais on ne demandait pas alors un savoir encyclopédique aux philologues. Quand l'explication d'un poète antique ou d'une œuvre d'art demandait ces sortes de connaissances, Lessing avait recours aux sources antiques elles-mêmes. Celles-là n'avaient pas de secret pour lui, et toutes les fois que ses querelles l'ont forcé à y revenir, il choisissait si bien ses arguments qu'il triomphait toujours de ses adversaires. C'est la connaissance approfondie des sources qui le fait triompher de Klotz, lorsque, malgré lui, il est entraîné dans le domaine de l'antiquaire; mais, une fois la lutte commencée, il fait des recherches si vastes et si minutieuses, il exprime des vues si justes et si sagaces qu'il devient immédiatement le digne émule du fondateur de l'archéologie, Winckelmann.

CHAPITRE VIII

L'Art et l'Archéologie.

« Il est très difficile de passer de la rhétorique et de la poésie aux beaux-arts », dit Gœthe dans son esquisse sur Winckelmann. Le biographe de Lessing sent également cette difficulté. Jusqu'ici nous avons considéré Lessing dans tous les genres de poésie ; nous l'avons même étudié comme philologue. Partout il sème des idées nouvelles et fécondes, partout il ouvre des voies inconnues. Souvent il aborde le premier des questions dont l'importance a été mise en lumière par des recherches ultérieures ; s'il n'en donne pas une solution définitive, au moins a-t-il le mérite de faire voir l'intérêt qui s'y attache. Partout où la connaissance des sources antiques suffit, où les lectures dans les bibliothèques ou dans le cabinet de travail sont seules requises, Lessing devient réformateur, et nous faisons bien de le suivre et de l'écouter. Sa logique serrée, son bon sens, ses erreurs même, sont instructives. Mais si nous quittons le domaine de la poésie, s'il ne s'agit plus de l'exégèse d'Aristote, mais des beaux-arts, où l'expérience, le commerce quotidien avec les chefs-d'œuvre sont indispen-

sables, nous constatons avec regret que ce grand esprit manque souvent d'originalité et que ses nombreux travaux sur l'art antique, à l'exception de quelques-uns, n'ont pas laissé de trace. C'est que « la langue des formes est moins claire que celle des mots »[1].

Et pourtant quelle vaste érudition dépensent les exégètes de ces œuvres! Regardez les immenses commentaires sur le *Laocoon*, le travail des annotateurs mis au service de ses moindres dissertations dans ce domaine, et vous verrez que même là où l'érudition de nos jours ne peut admettre ses résultats, elle avoue qu'il est bon de suivre son argumentation. Blümner et Schöne, qui ont si bien commenté et analysé ses écrits, disent souvent que même là où aucun des résultats obtenus par leur auteur n'était scientifiquement vrai, ces travaux ont montré le chemin aux études de détail. Très souvent il a deviné ce que les érudits ont prouvé plus tard ; mais ce qu'on doit admirer le plus chez lui, c'est la recherche incessante de la vérité, le soin scrupuleux apporté au moindre détail, à la moindre citation. Souvent, disait Lessing, dans ces sortes d'études il est aussi profitable de voir la manière dont on a découvert une vérité, que cette vérité elle-même[2]. En général, il n'aimait pas les

1. Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Introduction, p. 22.

2. *Ehemalige Fenstergemælde im Kloster Hirschau ;* Œuvres, XII, 2, p. 383.

études de l'antiquaire. Son esprit exact et rigoureux était rebuté à chaque instant par l'état douteux des informations. Une page éloquente montre ses inquiétudes [1]. Lui qui aimait tant l'exactitude se voyait forcé de recourir à des estampes et à des reproductions peu fidèles; lui, qui aimait à puiser aux sources mêmes, dut se contenter de Montfaucon.

Deux choses faisaient défaut à Lessing pour devenir le rival heureux de Winckelmann. D'abord, il manquait de sens historique; ensuite, il ne connaissait pas l'Italie qui, au XVIII[e] siècle, possédait presque tous les chefs-d'œuvre antiques. Le défaut de sens historique éclate dans l'accueil fait à l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann. Lessing était occupé du *Laocoon*. Quoique le but de cette œuvre immortelle ne fût nullement de jeter une nouvelle lumière sur les beaux-arts ni sur l'art antique, Lessing s'arrêta au XXVI[e] chapitre et dit : « M. Winckelmann vient de publier son *Histoire de l'Art dans l'antiquité*. Je ne risquerai pas un pas de plus avant d'avoir lu cet ouvrage. Raisonner à perte de vue sur l'art d'après les idées communes ne peut conduire qu'à des chimères que, tôt ou tard, à sa honte, on trouvera contredites par les œuvres d'art... Quand un pareil homme tient le flambeau de l'histoire, le raisonnement peut hardiment le prendre pour guide. » Après ce compliment il s'at-

1. *Ueber die Mængel des antiquarischen Studiums*. Ibid., p. 369.

taque à quelques notes historiques, à quelques vétilles, sans dire un mot de l'importance de l'œuvre elle-même. Il en est de même des *Remarques sur l'Histoire de l'Art* retrouvées dans son exemplaire. Il y avait d'abord entre Lessing et Winckelmann cette différence, établie par Gœthe, que l'un est arrivé à fonder l'archéologie moderne par l'*intuition*, par le commerce assidu des antiques, tandis que l'autre a cherché par le *raisonnement* les secrets de l'art [1] ; ensuite, il faut avouer que Lessing, le critique dogmatique par excellence, ne pouvait pas comprendre toute la portée de l'œuvre de Winckelmann. Herder était plus juste. Il demandait un Winckelmann pour l'histoire de la littérature grecque [2], c'est-à-dire un écrivain qui expliquât les phénomènes littéraires par les causes ambiantes, qui portât toute son attentiou sur les influences multiples du climat, des mœurs et de la constitution. Mais ce défaut de sens historique n'aurait peut-être pas empêché Lessing de créer des voies nouvelles même dans ce domaine, s'il eût pu vivre longtemps dans le commerce des chefs-d'œuvre de l'art antique. On peut le supposer d'après les résultats qu'il obtint à force de travail et d'érudition et à l'aide de quelques estampes et de quelques moulages vus dans les musées d'Allemagne [3].

1. *Poésie et Vérité*, liv. VIII, p. 95 (éd. Loeper).

2. *Fragmente*, p. 133 (éd. Hempel).

3. Un travail d'ensemble sur « Lessing archéologue » manque encore ; voy. C. B. Stark, *Systematik und Gesch. der Ar-*

I

Le désir de voir l'Italie hantait l'esprit de Lessing ; des circonstances extérieures l'en empêchèrent toujours, et lorsque enfin il put s'y rendre, il ne s'intéressait plus guère à l'archéologie. C'est au milieu de ses querelles théologiques qu'il a visité Rome, et son carnet de voyage ne dit même pas un mot du groupe de Laocoon [1] ; par contre, nous y trouvons quelques notes sur les manuscrits de Virgile et de Térence conservés au Vatican [2]. Ce voyage ne fut pour lui ni une révélation de l'art antique, comme pour Winckelmann, ni une source nouvelle de vie et de poésie, comme pour Gœthe. Du reste, Lessing ne s'occupa d'archéologie qu'à contre-cœur. Presque tous ses écrits concernant ce sujet sont issus de la querelle qu'il avait à soutenir contre

chaeologie der Kunst, p. 208. Les éléments se trouvent dans les ouvrages de Danzel-Guhrauer, d'Erich Schmidt, dans la biographie de Winckelmann par Justi et dans les commentaires de Blümner et de Schœne. Les historiens de l'esthétique parlent assez longuement des idées sur le beau de Winckelmann et de Lessing.

1. Il est faux qu'on l'ait trouvé un jour devant ce groupe méditant les problèmcs qu'il a soulevés. Guhrauer l'affirme (II, p. 540), d'après une notice parue dans un journal de 1805 et qui est une pure fiction. Voy. H. Fischer, *Lessing's Laocoon und die Gesetze der bildenden Kunst*, p. 4.

2. *Tagebuch der italienischen Reise;* Œuvres, XIX, p. 602.

Klotz et ses disciples. Que de fois il jette un regard dédaigneux sur toute cette érudition d'antiquaire [1] ! Antiquaire, disons-nous, parce qu'on ne peut parler d'archéologues avant Winckelmann. Malgré l'érudition d'un Montfaucon, malgré les connaissances approfondies du côté technique des arts d'un Caylus, malgré la quantité énorme des reproductions des monuments antiques, aucun des savants ne s'élevait à cette hauteur de vue qui fait de l'antiquaire un archéologue dans le sens que nous attachons aujourd'hui à cette qualité [2]. Antiquaire, Lessing le fut aussi. Il connaissait les sources antiques concernant l'art aussi bien, peut-être même mieux que Winckelmann ; mais ce qui lui manquait, à lui et aux érudits du XVIIe et du XVIIIe siècles, c'était la vision nette du caractère propre d'une œuvre d'art ; c'était cette imagination ardente et facile à enflammer qui pénètre la pierre et en fait sortir l'idée de l'artiste ; c'était cette faculté de distinguer facilement l'analogie et le rapport des choses et d'en assigner les différences, ce goût délicat et pur qui

1. « J'estime cette étude, écrit-il à Mendelssohn (5 nov. 1768), à sa juste valeur : un hochet de plus pour raccourcir le voyage de la vie » ; à Ebert (18 oct. 1768) : « Écrivez plutôt sur des pierres gravées ; vous ferez certainement peu de bien, mais aussi peu de mal » ; et à Nicolaï (2 janv. 1770) : « Dans toutes ces vétilles (les antiquités) on pense trop peu pour qu'on ne se fâche contre soi-même. »

2. Voy. Stark, *op. cit.*, chap. III ; Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus*, liv. III, ch. I.

dans chaque siècle et dans chaque style reste fidèle à la nature, au vrai et au beau. Lessing ne voyait pas le rapport entre la vie et les arts, comment l'une influe sur les autres, comment les institutions et les mœurs changent le caractère des œuvres d'art. Et lorsque Winckelmann, doué comme pas un seul avant lui d'une divination qui, malgré le petit nombre des chef-d'œuvres connus de son temps, a fixé les époques de l'art en Grèce, démontra les influences multiples qui les ont fait naître, il y avait peu de connaisseurs qui pussent comprendre l'importance de ce travail [1]. A cette clairvoyance historique se joint un autre mérite, c'est d'avoir indiqué à l'étude de l'antiquité sa vraie source, qui est la connaissance de l'art.

Si l'on jette un coup d'œil sur l'histoire de ces études, on voit encore mieux le grand mérite de Winckelmann, et combien il était difficile de donner à cette science une forme régulière et d'en composer un tout. A la Renaissance, dit Heyne, dans son mémoire sur Winckelmann [2], on com-

1. En 1805, Gœthe croyait encore découvrir dans Quintilien et Velleius Paterculus une division de l'histoire de l'art qui est le principal mérite de Winckelmann.

2. Ce Mémoire fut couronné par la Société des Antiquaires à Cassel ; le concurrent de Heyne était Herder. Albert Duncker a découvert le manuscrit de ce dernier et l'a publié en 1882. Heyne, chargé de l'édition des œuvres de Herder concernant l'antiquité, aurait-il laissé à dessein en manuscrit cet éloge ? Duncker le croit (voy. *Denkmal. Joh. Winckel-*

mença d'abord à s'occuper de la topographie de Rome et, pendant longtemps, l'étude des inscriptions fit la seule ou du moins la principale occupation des savants. D'autres se bornèrent à la connaissance des médailles, d'autres encore ne prirent pour objets de leurs travaux que les vases et les ustensiles, ou bien les mœurs et les usages des Anciens. Souvent on se contentait d'une nomenclature latine des choses les plus communes, et lors même qu'on commença à penser aux ouvrages de l'art chez les Anciens, on ne songea pas à en former un système régulier; on s'arrêta seulement à quelques objets particuliers. Il serait naturel de croire que les Italiens auraient été les premiers à étudier et à décrire les grandes et magnifiques œuvres qu'ils ont chez eux; mais c'est ce qu'ils n'ont pas fait. Ils nous ont donné des descriptions aussi longues que fastidieuses de figurines et d'idoles de bronze qui n'offrent pas le moindre intérêt. L'érudition ne leur manquait pas, mais le goût faisait défaut.

Les savants auteurs des énormes *Thesauri* connaissaient aussi l'histoire ancienne, particulièrement celle de Rome et de la Grèce. Eux aussi, ils étaient familiers avec les usages et les mœurs des

manns. Eine ungekrœnte Preisschrift Joh. G. Herder's aus dem Jahre 1778. *Introduction*, p. 33). Haym (*Herder*, II, 74) ne croit pas à une omission voulue. — Voy. Œuvres de Herder, éd. Suphan, t. VIII, p. 437.

Anciens; la mythologie n'avait pas de secret pour eux; mais ils s'occupaient toujours des médailles et des inscriptions. Tout ce que les écrivains grecs et romains avaient dit sur l'art fut dûment enregistré et classé; mais ces érudits avaient peu de connaissance en fait de peinture, de sculpture et d'architecture, et la pratique de l'art leur était inconnue. Les vues d'ensemble manquaient. Le vaste travail de Montfaucon n'avait pas de base solide. Éloigné des trésors de l'antiquité, dit Winckelmann dans la préface de son *Histoire de l'Art*, il avait composé son ouvrage avec des réminiscences; obligé de voir par les yeux d'autrui, il n'a pu juger que d'après des gravures et des dessins, ce qui lui a fait commettre de grandes méprises. Son énorme recueil n'est qu'une espèce d'appendice à l'histoire ancienne [1].

Le premier qui aborda les antiquités en connaisseur et qui s'attacha surtout à la technique des arts, fut Caylus. Ses mérites, comme précurseur de Winckelmann, ont été exposés dernièrement d'une manière irréfutable [2]; mais quoiqu'il embrassât tout le domaine de l'art de l'Orient et de l'Occident, il borna son étude aux échantillons inférieurs

1. Voy. Rocheblave, *op. cit.*, p. 255.

2. Dans la thèse de M. Rocheblave; le savant auteur a seulement quelque peu exagéré les mérites de Caylus en faisant de lui non un digne précurseur, mais presque l'égal de Winckelmann.

de l'art ; or, en art il n'y a que le supérieur qui compte, comme dit son biographe [1].

On avait donc, d'une part, une érudition mal ordonnée, indigeste, qui, comme le dit Winckelmann, ressemblait aux fleuves qui s'enflent quand on n'a pas besoin de leurs eaux et qui restent à sec quand elles seraient très nécessaires ; et, d'autre part, des reproductions peu fidèles qui subissaient le sort des légendes variant de bouche en bouche. A l'aide de ces matériaux il fallait fonder la science archéologique.

Le premier qui ait introduit cette étude dans les Universités allemandes et qui lui ait donné une place à côté des explications d'auteurs anciens, a été Christ [2]. Comme Caylus, il maniait le burin et s'efforçait de connaître les procédés techniques des Anciens. Winckelmann, dit Goethe, aurait pu profiter beaucoup de son cours, mais il ne l'a pas suivi. Lessing était son auditeur assidu; l'influence du maître sur l'élève se manifesta à plusieurs reprises; mais, jusqu'à l'apparition du *Laocoon*, Lessing s'abstint de ces études. Il ne les a certes pas négligées ; il prit note de tout ce qui paraissait dans ce domaine et il en fit usage dans sa lutte contre Klotz. Christ n'eut pas de successeur immédiat; pourtant le goût pour les antiquités se répandait de plus en plus. Sous l'influence des œuvres de

1. *Op. cit.*, p. 359.
2. Voy. t. I, p. 26.

Caylus, traduites en allemand, on prenait plaisir à traiter ces sujets. Mais on ne s'élevait pas assez haut. Les pierres gravées, les médailles intéressaient plus que les statues. La raison en est bien facile à saisir. Les collections de ce genre n'étaient pas rares, même en Allemagne, tandis que les grands chefs-d'œuvre étaient à peine connus par des moulages. La Dactyliothèque de Lippert, ces pâtes dont Christ, Heyne et le cercle artistique de Dresde s'occupaient avec tant d'ardeur, exerçait plus d'attrait sur les esprits que les œuvres elles-mêmes. Les poètes de Halle voyaient avec plaisir Klotz tracer l'histoire de l'Amour expliquée par les pierres gravées [1].

Au milieu de ce courant où le dilettantisme jouait un plus grand rôle que l'érudition, il devint très difficile de s'élever à un point de vue plus général. Lessing et Winckelmann l'on fait : l'un pour se rendre compte des règles de l'art en général, l'autre pour créer une histoire de l'art où domine le principe du développement historique soumis à des lois immuables. Ils laissaient loin derrière eux tous ces « marchands d'antiquailles », comme les appelle Lessing, qui ne possédaient de l'antiquité que les débris au lieu d'en avoir l'esprit. Winckelmann,

1. Dans son livre : *Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine*, pp. 194-224. Ce livre forme la base de la discussion dans les deux parties des *Lettres archéologiques* de Lessing.

déjà pendant son séjour à Dresde, avait publié son livre sur l'imitation des anciens artistes, travail où se révèle, malgré beaucoup de tâtonnements, un savant dont le coup d'œil est beaucoup plus puissant que celui de tous ceux qui l'entouraient. Nous ne voulons cependant pas diminuer le mérite des amis de l'art, des collectionneurs que Dresde possédait à cette époque, et aux noms desquels se rattache le premier mouvement artistique en Allemagne [1].

Dresde était alors la seule ville allemande où un Winckelmann pût se former. Cette résidence avait acquis sous Auguste II et Auguste III des richesses artistiques, inconnues en Allemagne. Il est vrai que dans l'architecture la simplicité antique se mêlait au baroque, que la sculpture était sous l'influence du Bernin, et que, dans la peinture, l'école de Lebrun régnait; mais, à côté des artistes, il y avait des connaisseurs qui recommandaient souvent la « tranquillité majestueuse » dans l'art. Tel Algarotti, pour qui l'art des Anciens était l'idéal de la beauté. Les peintres Dietrich et Mengs se sont inspirés de ses idées, et on sait l'ascendant que ce dernier a exercé, par ses théories, sur Winckelmann. Non moins grande fut l'influence qu'Oeser, plus tard directeur de l'Académie de dessin à Leipzig, eut sur le fondateur de l'archéologie pendant l'année

1. Voy. sur le cercle artistique de Dresde, Justi, *Winckelmann*, I, ch. II, pp. 245-302, et ch. IV, pp. 334-381 (1re *édit.*)

que celui-ci passa dans sa maison. De naissance hongroise, Oeser fit ses études à Vienne où la vie artistique était dominée alors par l'art italien. Si Oeser laisse beaucoup à désirer comme artiste, il est un de ceux qui ont eu la plus grande action sur des hommes de génie. Goethe, dans ses Mémoires, n'a pas oublié de lui attribuer une influence éminente sur le développement de son intelligence [1]. Dans ses lettres il en parle avec enthousiasme ; c'est Oeser qui lui a appris, dit-il, le chemin du beau, le sentiment de l'idéal et cette idée aussi que la beauté consiste dans la simplicité et dans la tranquillité [2]. Qui ne reconnaît là le principe fondamental de l'esthétique de Winckelmann? Peintre de décor par excellence, Oeser ramenait tout à l'allégorie. Il voulait que la peinture éveillât toujours des idées; lui-même était plein d'idées et d'invention, mais sans force créatrice. C'était le côté faible de son enseignement; Winckelmann l'acceptait en bloc et toute sa vie il ne put se débarrasser de cette marotte d'Oeser. Le *Laocoon* cherchait à combattre ce mauvais goût qui sévissait aussi en poésie; mais les idées émises par Lessing ont eu

1. *Poésie et Vérité*, liv. VIII, 89 et suiv.; le commencement de ce livre trace le tableau de la vie artistique à Leipzig et à Dresde au moment où Goethe fit ses études universitaires (1765-1768).

2. Voy. Otto Jahn, *Gœthe's Briefe an Leipziger Freunde*, pp. 160 et 266.

beaucoup plus d'influence sur les écrivains que sur les artistes [1].

A côté d'Oeser nous voyons Heinecke, le directeur de la Galerie des peintures. Issu d'une famille d'artistes, il déploya une grande activité pour relever les collections artistiques : le Cabinet de gravures et d'estampes à Dresde est dû à son travail infatigable. Ses livres : *Idée d'une collection complète d'estampes* (1771) et son *Dictionnaire des artistes* (1778); publiés en français, sont encore consultés avec fruit.

Les théoriciens de l'art ne manquaient pas non plus. Celui qui avait le plus de savoir, sinon d'idées, était Hagedorn, le frère du poète, chargé de la direction de toutes les collections artistiques à Dresde. Il a quelque ressemblance avec Caylus; comme lui, il maniait le burin et le pinceau; mais ce sont ses *Observations sur la Peinture* (1762) qui lui assignent une place honorable dans ce groupe. Il initia les savants à la vie d'atelier et les familiarisa avec le côté technique de la peinture; d'autre part, il inculqua quelques notions esthétiques aux artistes. Il préconisa l'idéal classique; mais il n'oublia pas le rapport étroit de l'art, surtout de la peinture, avec la vie quotidienne. Il

1. L'allégorie était très rare dans les grandes époques de l'art grec, ce n'est qu'au déclin qu'elle se montre, pour triom pher finalement dans l'art chrétien. Voy. Blümner, *Laokoon-Studien*, I. *Der Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten*, 1881.

transporta les idées de Diderot et de Lessing sur le drame bourgeois dans la peinture : Greuze a réalisé son idéal.

Mais ni Oeser, ni Heinecke, ni Hagedorn ne connaissaient l'antiquité. Pour la peinture et la gravure, l'art moderne seul pouvait leur fournir des modèles, L'art plastique était sous l'influence du Bernin ; les anciennes statues que Dresde possédait étaient d'un accès difficile, entassées dans un hangar. Winckelmann les vit seulement neuf mois avant son départ pour l'Italie et le public ne fut admis à les visiter qu'en 1785. C'est ce qui nous explique l'immense succès de la Dactyliothèque de Lippert, dont toute la vie laborieuse était consacrée aux pierres taillées et à leurs empreintes. Les statues antiques trouvaient peu de connaisseurs et encore moins d'admirateurs ; le public avait rarement l'occasion de les voir en original ou en copie. La sculpture antique céda donc la place à la glyptique. Tout le monde savant, collectionneurs et lettrés, y prenait goût. En 1750, Mariette comptait vingt et une collections de pierres gravées en Italie, onze en France, quatorze en Angleterre, en Allemagne et aux Pays-Bas. Lippert, professeur de dessin à Dresde, inventa une pâte que sa solidité et sa blancheur rendaient très apte à recevoir les empreintes. Il publia ainsi avec Christ et Heyne la *Dactyliotheca Lippertiana*, qui contenait l'empreinte de trois mille gemmes, et rendit le grand service d'habituer le public à la reproduction exacte des œuvres antiques. Quelque

petites que fussent ces œuvres, la beauté et la grâce antiques, l'art de la composition et de l'exécution y étaient mieux rendus que par les gravures peu exactes de Montfaucon. Il est vrai que les gemmes ne pouvaient donner qu'une idée bien imparfaite du grand art de la Grèce; mais cette collection aida néanmoins à la compréhension des livres de Winckelmann écrits en Italie sur l'art grec. La petite poésie, le goût du temps pour le rococo et pour les gemmes, devinrent ainsi l'expression des aspirations artistiques d'une époque où Winckelmann et Lessing se formèrent.

Winckelmann reçut les premières notions de l'art dans le cercle artistique de Dresde ; mais il avait l'avantage d'être un érudit et d'avoir lu les Anciens, ce dont les autres ne s'occupaient guère. Une fois qu'il eut quitté l'Allemagne, il vit à Rome les chefs-d'œuvre ; c'est là qu'il comprit l'essence de l'art grec, qu'il devinait à moitié à Dresde, mais qui dans la ville des papes devint un dogme pour lui. La biographie que Justi lui a consacrée nous fait assister aux évolutions de sa pensée. Jusqu'à son arrivée à Dresde ses études furent des plus diverses : littératures antiques, histoire, littératures française et anglaise, tout se retrouve dans ses cahiers de notes [1]. A peine y voit-on trace de

1. Vingt et un de ces gros cahiers se trouvent à la Bibliothèque nationale (mss. allemands, nos 56-76). Voy. G. Huet, *Catalogue des manuscrits allemands*, 1895, p. 40. La biblio-

lectures sur l'art. La polymathie, qui caractérise les érudits de l'époque et qui est visible aussi dans l'érudition de Lessing, s'y manifeste clairement. Le goût qu'il avait pour les arts ne s'éveilla que pendant l'année qu'il passa à Dresde; elle est la plus importante de sa vie. Jamais changement si profond ne s'effectua si vite dans la vie d'un penseur. Il accepte la théorie de la simplicité de l'art ancien proclamée par Oeser, mais il l'approfondit en Italie. C'est au milieu des statues antiques qu'il nomma le Bernin le mauvais génie de la sculpture. Il crée de toutes pièces l'histoire de l'art antique et montre ainsi le premier que l'art n'est pas un accessoire dans la vie des peuples, mais qu'il est intimement lié à la vie publique. Malgré des lacunes inévitables, il construit son édifice sur des assises tellement solides que les générations suivantes n'auront qu'à le suivre et à le compléter.

Pour Lessing il ne s'agissait pas d'un édifice à élever; son domaine était celui de la poésie et non celui de l'art. Cependant, dans son *Laocoon*, pour établir les limites propres à chaque genre, il a émis quelques opinions sur l'art en général, et en particulier sur le groupe dont son ouvrage porte le nom. Ce titre *Laocoon* a trompé maints esprits. Les contemporains crurent à un ouvrage sur l'art antique. Ils critiquaient quelques notes que Lessing

thèque de l'École de médecine à Montpellier possède également une partie de ces notes.

avait tirées de ses lectures pour appuyer telle ou telle opinion littéraire et quelques-uns espéraient avoir renversé tout l'édifice en prouvant que tel passage de Pline n'était pas bien expliqué par l'auteur. Or, le *Laocoon* ne s'occupait de l'art antique qu'accidentellement; la discussion sur l'âge du groupe fut ajoutée par Lessing, afin de prouver qu'il aurait pu discuter avec Winckelmann. Mais, deux ans après la publication du *Laocoon*, se voyant en butte aux attaques de Klotz et de ses amis, il reprit toutes ces questions de détail en les approfondissant. C'est là qu'on peut admirer ses lectures étendues des auteurs anciens et modernes qui ont écrit sur les antiquités, cette érudition de bon aloi qui terrassait les compilateurs et les charlatans. Dans le *Laocoon*, il s'agissait plutôt d'établir la différence entre la poésie et les arts du dessin qu'on confondait sans cesse.

II

Le *Laocoon*, ouvrage d'esthétique, dut nécessairement résoudre quelques problèmes se rattachant aux beaux-arts. Or, les discussions théoriques de Lessing prennent toujours comme base une œuvre de l'antiquité. Pour la partie concernant la poésie, c'était Homère qui servait de modèle; pour les arts en général, c'est le groupe du Laocoon qui sert de point de départ. Mais peut-on établir des règles

d'après un seul groupe? La peinture et l'architecture doivent-elles obéir aux mêmes préceptes que la sculpture? Ses réflexions s'appuyaient donc sur une base trop étroite. Puis, le silence absolu des Anciens dans les spéculations de ce genre offrait une autre difficulté. A peine trouvons-nous, dans Aristote, çà et là, un mot sur ce sujet. Enfin, Lessing ne se trouvait pas dans les conditions voulues pour établir lui-même une esthétique, comme le fit Winckelmann. C'est pourquoi nous le voyons dans cette partie influencé par les philosophes anglais et français qui se sont occupés des beaux-arts. Malgré ces difficultés le *Laocoon* a découvert le premier, par la force du raisonnement, des vérités que ni les artistes ni les poètes ne pouvaient nier.

Le plan de cet ouvrage [1] nous initie aux travaux préliminaires de Lessing. Nous y voyons rappelées les idées déjà émises par Harris, Hutcheson et Shaftesbury; du Bos et Diderot sont mis à contribution [2]; les notes dont Mendelssohn accompagnait le manuscrit de ce plan sont également mises à profit. Les philosophes anglais, de même que du Bos et Diderot, avaient certes des notions plus exactes que Lessing sur la sculpture et la peinture [3]. Les critiques français connaissaient les ateliers, et le

1. Édité pour la première fois dans l'édit. Hempel; Œuvres, VI, pp. 173 et suiv.

2. Voy. *Laocoon*, édit. Blümner, Introduction, pp. 22 et suiv.

3. Voy. Bougot, *Essai sur la critique d'art*, chap. : « La critique d'art en France », Paris, 1876.

centre intellectuel où ils vivaient avait mieux formé leur goût que les estampes et les moulages qui guidaient l'auteur allemand. Aussi l'étroite parenté du *Laocoon* avec les *Réflexions* de du Bos fut remarquée dès son apparition [1]; l'influence de Diderot a été signalée de nos jours [2]. Mais de même que pour les théories dramatiques de Diderot, on pourrait dire de ses opinions sur l'art et de leur influence sur Lessing, que « ce n'est pas la première fois qu'il arrive qu'un auteur ne reconnaisse clairement ses propres idées qu'à travers l'intermédiaire d'un autre esprit qui le révèle à lui-même, en redoublant pour ainsi dire sa propre image » [3].

Certes, la différence établie par Lessing entre la poésie et les arts plastiques était dans l'air, mais on ne peut pas lui contester le mérite d'avoir tiré des prémisses posées dès l'antiquité des conséquences qui sont devenues des règles immuables. La division des arts selon les matières qu'ils emploient et selon les organes auxquels ils s'adressent est tirée d'Aristote [4]; toute l'antiquité la connaissait; dans un discours de Dion Chrysostome elle est développée tout au long [5]; Caylus, dans la Préface de ses

1. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, II, p. 16.

2. Voy. *Lettre sur les sourds et muets;* Scherer, *Anzeiger für deutsches Alterthum u. deutsche Literatur*, II, 85 (1876); Faguet, *Études sur le* XVIII[e] *siècle : Diderot.*

3. Caro, *Diderot et son théâtre* (*La fin du* XVIII[e] *siècle*, I, p. 279).

4. *Poétique*, chap. I. Voy. Gotschlich, *op. cit.*, p. 118 et suiv.

5. Discours 12, *L'Olympique*. Egger y voit en germe les idées

Tableaux tirés de l'Iliade, la mentionne aussi [1]. Harris avait également établi la différence entre les moyens dont se servent la poésie et les arts plastiques [2]; mais personne ne s'était avisé de tirer cette conclusion si simple qui ressemble à l'œuf de Colomb : que les corps avec leurs qualités visibles sont les objets propres de la peinture, et que les actions sont les objets propres de la poésie; par conséquent, le peintre et le sculpteur ne peuvent prendre qu'un seul instant de l'action et doivent choisir le plus *fécond*, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et l'instant qui suit. Le poète, au contraire, ne peut prendre qu'une seule des qualités des corps, et il doit choisir celle qui éveille l'image la plus sensible du corps sous l'aspect dont il a besoin [3]. Par cette simple déduction Lessing a résumé les aspirations de toute une époque à laquelle le fameux *Ut pictura poesis* semblait faux, mais qui n'avait pas assez de suite dans les idées pour rompre définitivement les chaînes qui entravaient les deux arts : l'allégorie dans la peinture, la description longue et fastidieuse dans la poésie. C'est ce que Vischer dans son *Esthétique*,

du *Laocoon* (*Histoire de la critique chez les Grecs*, p. 455, 2e éd.).

1. Voy. Crouslé, *Lessing*, p. 441; Rocheblave, *op. cit.*, p. 218.

2. *Discourse on Music, Painting and Poetry* (1744); Dilthey, *Lessing* (*Preuss. Jahrbücher*, 1867, I, p. 136).

3. *Laocoon*, chap. XVI.

appelle l'ABC de l'artiste [1]; c'est un principe qui, malgré sa rigueur, ne souffre pas de contradictions. Qu'il y ait maintenant quelques descriptions d'objets inanimés dans Homère; que les artistes n'observent pas toujours cette conclusion logique, cela ne diminue en rien l'importance de la découverte, qui n'a exercé une si grande influence sur les esprits qu'à cause de sa simplicité et de sa vérité.

On voit ici en même temps comment Lessing développe diversement les idées d'Aristote dans la *Dramaturgie* et dans le *Laocoon*. Dans la première, Lessing n'avait qu'à suivre le maître pas à pas, à l'expliquer au moyen d'exemples tirés de la littérature contemporaine. Mais pour les questions d'art, Aristote n'est pas si explicite. Au commencement de sa *Poétique* il établit la différence des arts d'après les moyens, les objets et la manière de l'imitation. Cette division, de même que les études des philosophes qui se sont occupés du problème avant lui [2], suffisent à Lessing pour en tirer des conséquences qu'il trouve réalisées dans les grands poètes de l'antiquité. Les aurait-il trouvées appliquées aussi dans l'art antique? C'est ce que le *Laocoon* ne dit pas. A la fin de son ouvrage il avoue que raisonner à perte de vue sur l'art d'après les idées communes ne peut conduire qu'à

1. *Aesthetik*, IV, § 847.

2. Voy. Bénard, *Le problème de la division des arts* (*Revue philosophique*, août et septembre 1883).

des chimères. En effet, une grande partie de l'art antique n'est pas conforme à ces théories. Cette sérénité, cette immobilité érigées en dogme par Winckelmann et acceptées par Lessing sont combattues aujourd'hui, quoiqu'on ne puisse nier que ce furent les caractères distinctifs d'une grande époque. Lessing va sans doute trop loin quand il veut imposer cette beauté idéale à toutes les œuvres d'art. La sculpture peut et doit l'accepter ; le caractéristique, l'expressif répugnent au marbre, mais il est probable que, pour la peinture, les deux grandes tendances, classique et réaliste, ont existé dès l'antiquité. Le nom de « rhiparographe » donné à Pauson n'indique-t-il pas simplement un peintre des choses banales de la vie commune? Ce n'était, il est vrai, qu'une exception; mais elle témoigne tout de même de l'existence de ce côté réaliste de l'art.

Le deuxième grand principe développé par le *Laocoon*, que l'artiste ne doit représenter que le beau, se trouve également dans Aristote, dont toute la *Poétique*, d'ailleurs, est basée sur ce principe [1]. Si Lessing admet le laid dans la poésie, il l'exclut de la peinture. Aristote conseille de ne pas montrer aux jeunes artistes les tableaux de Pauson parce que ce peintre se rapproche trop de la réalité et ne vise pas la beauté idéale. Il faut que les jeunes gens s'inspirent plutôt de Polygnote.

1. Voy. Gotschlich, *op. cit.*, p. 121 ; Bénard, *L'Esthétique d'Aristote*, ch. I-V. — 1890.

Mais qu'est-ce que le beau selon Lessing ? Avant lui on l'a défini de différentes façons. Pour Aristote, c'est l'harmonie des parties et une certaine dimension dans la forme ; il faut que l'œil puisse embrasser l'objet, qu'il en voie le commencement et la fin [1]. La définition du beau donnée par Lessing après beaucoup de tâtonnements est tout à fait la même. La beauté matérielle, dit-il [2], naît de l'effet concordant de diverses parties que l'œil embrasse à la fois ; elle exige donc que ces parties soient placées les unes à côté des autres. Mais il va plus loin et conclut : puisque les choses dont les parties sont placées les unes à côté des autres sont l'objet propre de la peinture, celle-ci peut et peut seule imiter la beauté matérielle. C'est ici le respect d'Aristote plutôt que la logique qui dicte la conclusion. Il peut vouloir que la peinture ne représente que le beau ; mais le beau ne peut-il pas se trouver dans la peinture hollandaise aussi bien que dans la peinture italienne ? Faut-il que l'idéal des peuples du Midi s'impose aussi à ceux du Nord ? Téniers et van Ostade eussent été rangés par Aristote parmi les rhiparographes ; nos artistes devraient-ils donc s'interdire de s'en inspirer [3] ?

1. *Poétique*, ch. VII, XXIII, XXIV.

2. *Laocoon*, chap. XX ; voy. le commentaire de Blümner, p. 496.

3. Ce qu'on appelle « le genre « dans les beaux-arts n'était pas si rare dans l'art ancien que le croyait Lessing. Les *Mimiambes* d'Hérondas nouvellement découverts font passer en

Pour Lessing, le beau provenait exclusivement de la forme. La beauté de l'expression, la vivacité et la fraîcheur du coloris le laissaient froid. Ne dit-il pas qu'il aurait mieux valu pour les arts du dessin que la peinture à l'huile ne fût pas inventée [1] ? Winckelmann, d'ailleurs, avait les mêmes idées. Il dit que la couleur ne devrait pas entrer en ligne de compte pour juger de la beauté, parce que ce n'est pas elle, mais le dessin qui est le principal [2]. A cette idée de la beauté constituée par la seule forme, par des lignes sèches et froides, s'ajoute chez les deux écrivains cette opinion que le corps humain seul est véritablement beau ; l'animal montre moins de beauté, le règne végétal n'en montre pas du tout [3]. La forme humaine comporte seule l'idéal; c'est pourquoi le paysagiste occupe un rang inférieur. On voit que, pour Lessing, le paysage n'était pas « un état de l'âme ». Il n'estime pas trop le portrait non plus, parce que ce n'est que

revue des séries tout entières de tels sujets. — Voy. H. Weil, *Journal des Savants*, 1891, p. 669; Gebhart, *Essai sur la peinture de genre dans l'antiquité, Archives des Missions scientifiques*, 2e série, V, 1868, p. 1-63.

1. Voy. Œuvres, VI, p. 286 (29); comp. p. 265 (33) et 290 (10 *b*); p. 469, 399, 440, éd. Blümner.

2. *Histoire de l'Art*, IV, 2. — Voy. sur l'esthétique de Winckelmann, H. von Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik,* dernier chapitre. 1886.

3. « Der Mensch ist der hœchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst «, dit encore Goethe en 1798. — *Einleitung in die Propylaeen*. Œuvres, XXVIII, p. 13, Hempel.

l'idéal d'un homme, tandis que la vraie peinture doit représenter l'idéal de l'homme en général. Lessing n'a pas vu que déjà la peinture antique a élevé, dans le portrait, l'idéal individuel à l'idéal général ; ainsi les portraits d'Alexandre faits par Apelle avaient quelque chose du Jupiter Olympien dont le héros croyait descendre.

Le laid sera donc banni du domaine de l'art, mais non pas de celui de la poésie. Libre au poète, dit-il [1], d'utiliser la laideur comme ingrédient, pour faire naître et pour fortifier certains sentiments complexes avec lesquels il est obligé de nous amuser à défauts d'émotions purement agréables. Il défend Homère contre de La Motte et Klotz qui le blâmaient d'avoir fait une place à Thersite; mais il est plus sévère quand il s'agit de la peinture. Comme moyen d'imitation elle peut rendre la laideur, comme art elle ne la rendra pas. Au premier point de vue, tous les objets visibles lui appartiennent ; au second point de vue, elle se borne à

1. *Laocoon*, chap. XXIII. — Comp. Cherbuliez qui, dans son livre : *L'Art et la Nature*, a jeté une si vive lumière sur ces questions. « Un caractère qui est une harmonie, dit-il, voilà la beauté ; une harmonie qui est un caractère, voilà la grâce, et il y a comme une liaison, comme une amitié naturelle entre l'imagination contemplative, et tout ce qui lui semble beau et gracieux. En revanche, elle a dans le monde deux ennemis, l'informe qui manque de caractère, le difforme qui manque d'harmonie. Mais les circonstances s'y prêtant, elle met ses ennemis à contribution, elle les oblige de fournir à ses plaisirs. »

ceux des objets visibles qui éveillent des sensations agréables. La laideur des formes choque notre vue, contrarie notre goût pour l'ordre et l'harmonie et fait naître l'aversion, indépendamment de toute considération relative à l'existence, réelle ou non, de l'objet dans lequel nous la percevons. Dans tout ce raisonnement Lessing ne fait que suivre Aristote. Cependant le chapitre IV de la *Poétique* donne la raison qui fait que certaines choses que nous regardons avec répugnance dans la nature nous procurent du plaisir lorsqu'elles sont le plus fidèlement représentées : c'est la curiosité naturelle à l'homme. Il ne s'agit donc pas pour Aristote d'un plaisir esthétique, mais d'un plaisir intellectuel et Lessing n'aurait pas dû le contredire sur ce point [1]. Aristote n'aimait pas la peinture réaliste et il n'en a jamais recommandé l'imitation à de jeunes artistes; mais dans ce passage il dit simplement que « nous nous réjouissons lorsque, par l'image exacte, nous apprenons ce qu'est chaque chose, ou bien si nous pouvons conclure que c'est celle-ci ou celle-là ». De tout cela il ne découle rien en faveur de la laideur en tant qu'objet de l'imitation.

Les principes de l'art chez Lessing sont donc les

1. *Laocoon*, ch. XXIV; Gotschlich, *op. cit.*, p. 125. — Comp. cette pensée de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux. » L'Académie des Beaux-Arts a mis cette question au concours en 1890. Voy. H. Jouin, *Nouvelle Revue*, 15 septembre 1891.

mêmes que chez Aristote. Ses idées sur le beau, sur l'idéal, montrent, comme celles de Winckelmann, l'influence par trop exclusive de l'art antique. Lessing puise les siennes dans les anciens écrivains; Winckelmann, par un don de divination, sans connaître la statuaire de la grande époque, en pressentait les caractères distinctifs dans le commerce des œuvres d'art. Lessing, par ses déductions logiques, devient encore plus rigoriste, plus exclusif; il méconnaît, au moins dans ses théories, le principe de l'art chrétien, romantique. Il n'est pas moderne, quand il écrit; mais en face d'un beau tableau, fût-ce un paysage ou un portrait, il se montrait moins antique [1]. Herder, d'un côté, et plus tard Gœthe et Schiller, ont reconnu que l'art ne peut être limité par des lois logiques. Ils ont considérablement agrandi le domaine du beau, tout en suivant, dans les grandes lignes, les théories antiques de Lessing. Les attaques ne se produisirent qu'après l'époque classique de la littérature allemande. Ebranlé d'abord par les romantiques, puis par le philosophe Feuerbach [2], battu en brèche par ceux qui niaient le principe aristotélique de l'imitation comme origine de l'art [3], l'édifice esthétique de Lessing, inattaquable pour la partie concernant

1. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, II, 62, et *Collectaneen*, sous le mot : REMBRANDT, Œuvres, XIX, p. 478.

2. *Der Vaticanische Apollo*, 1833.

3. Comme Schelling, Rumohr. — Voy. surtout *Italienische Forschungen*, vol. I, ch. I et II de ce dernier (1827).

la poésie, a subi de nombreuses modifications dans sa partie qui traite de l'art. Justi dit [1] que les théories du *Laocoon*, si on les eût suivies, auraient desséché et énervé toute la production artistique. Les défenseurs n'ont pas manqué non plus ; un des derniers [2] a relevé ces attaques, sur un ton peut-être un peu vif et a voulu démontrer que tous les reproches faits au *Laocoon* étaient exagérés. Lessing n'a pas condamné la peinture historique, ni le genre hollandais, ni le portrait ; qu'importe qu'il ne leur accorde pas la même place qu'à la peinture idéale? Il résulte de toute cette discussion que Lessing n'aurait pas dû tirer tant de conséquences de ses principes artistiques. La peinture des Anciens nous est à peine connue ; il est peu probable que le même idéal ait inspiré les sculpteurs et les peintres. Ces deux arts se tiennent, mais pas autant que l'auteur du *Laocoon* le croit. Lui, qui insiste tant sur les limites propres à chaque genre, aurait dû s'apercevoir que l'artiste qui taille le marbre ou coule l'airain n'est pas soumis aux mêmes règles que le peintre. La peinture académique observera toujours quelques-uns des préceptes de Lessing, mais la plupart des artistes les négligent, et probablement avec raison. Ce n'est pas la seule beauté de la ligne qui assigne à un tableau sa place. « Ce

1. Winckelmann, I, ch. VI.

2. H. Fischer, *Lessing's Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst*, 1887.

qui classe les œuvres de peinture, dit un critique judicieux[1], c'est la somme de sensations, de sentiments, de passions, d'observations, d'idées que les artistes sont parvenus à y fixer au moyen d'une réalisation apparente par des formes colorées. Plus cette réalisation est complète, expressive, individuelle, plus l'œuvre a de valeur et de portée. » Mais l'artiste fera toujours bien de suivre quelques conseils du *Laocoon*, ne fût-ce que pour s'abstenir de toute allégorie qui ne dirait rien aux yeux et de toute peinture qui aurait besoin d'un commentaire.

III

L'œuvre d'art qui a inspiré à Lessing la plupart de ses réflexions sur l'art antique est le groupe de Laocoon. Aujourd'hui que les frises et les frontons du Parthénon, que les statues d'Olympie permettent de nous faire une idée exacte de la sculpture grecque à son époque vraiment classique, où nous sommes en mesure, grâce aux fouilles exécutées à Pergame, de fixer à peu près l'époque de ce groupe, il nous semble que toutes les réflexions, toutes les études que cette œuvre a fait naître sous l'influence de la description poétique de Winckelmann sont empreintes d'un enthousiasme qui dépasse la mesure. La description que Winckelmann en a donnée,

1. G. Lafenestre, *Revue des Deux-Mondes*, 1er octobre 1889.

d'après un moulage, dans son ouvrage sur l'*Imitation dans les œuvres grecques de peinture et de sculpture*, se retrouve un peu amplifiée dans son *Histoire de l'Art* [1], après qu'il eut vu le groupe à Rome. Nous y lisons : « De même que le fond de la mer reste toujours calme, quelque agitée qu'en soit la surface, de même dans les œuvres d'art des Grecs, sous l'empire de quelque passion que ce soit, l'expression nous montre une âme grande et paisible. Cette âme se peint au milieu des plus violentes souffrances de Laocoon et non pas seulement sur son visage. Cette douleur, qui se fait voir dans tous les muscles et dans tous les tendons et que, sans s'occuper du visage et des autres parties, on croit découvrir même, pour ainsi dire, rien que dans l'abdomen douloureusement contracté, cette douleur, dis-je, ne s'exprime par aucune violence sur le visage ni dans toute l'attitude. Il ne pousse pas un cri terrible, comme Virgile le dit de son Laocoon ; l'ouverture de la bouche ne l'indique pas, c'est bien plutôt un soupir étouffé et plein d'angoisses, tel que le décrit Sadolet. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont réparties avec une même force et distribuées avec une mesure parfaite dans tout l'ensemble. Laocoon souffre, mais il souffre comme le Philoctète de Sophocle ; sa douleur nous va jusqu'à l'âme, mais nous vou-

1. *Gedanken über die Nachahmung*, § 79; *Gesch. der Kunst*, VI, 3.

drions pouvoir supporter la douleur comme ce grand homme. » Lessing est complètement d'accord avec Winckelmann pour tout ce qui concerne le caractère artistique du groupe ; il contredit seulement le principe assigné à cette sagesse, la généralité de la règle que Winckelmann fait découler de ce principe aussi bien pour la poésie que pour la statuaire. On voit facilement que le groupe ne sert à Lessing que de point de départ à une discussion littéraire concernant la poésie en général et plus particulièrement la poésie épique.

Quoique les archéologues de nos jours ne soient pas d'accord sur l'expression de la physionomie du *Laocoon*, la discussion de Lessing ne souffre aucune restriction. Les anatomistes, comme Henke [1], ont démontré par la construction du corps que l'artiste a représenté Laocoon au moment où il est physiologiquement impossible de crier; il ne peut que soupirer. Des archéologues distingués, comme Brunn [2], se refusent à reconnaître la « tranquillité majestueuse » dans le visage du père ; Overbeck voit même dans le groupe un monstre pathologique [3] ; Vischer et d'autres croient positivement que Laocoon crie autant qu'il peut. Toutes ces opinions divergentes ne modifient en rien les conclusions que Lessing a tirées de l'observation de Win-

1. *Die Gruppe des Laokoon*, 1862.
2. *Geschichte der griech. Künstler*, I, 474 sqq.
3. *Geschichte der griech. Plastik*, II, 204 240 (2e éd.).

ckelmann. Aujourd'hui que nous sommes mieux renseignés sur le caractère de l'époque à laquelle appartient le groupe, nous savons que la tranquillité et le calme majestueux, qui étaient les signes caractéristiques du temps de Phidias, avaient cédé la place à la recherche de l'effet, à l'étude de l'expression, à des connaissances anatomiques auxquelles l'école de Rhodes s'était appliquée au IIe siècle. Pour Winckelmann et son temps, le Laocoon était le chef-d'œuvre de la sculpture grecque et tous admiraient dans ce groupe la perfection de l'art. Cela doit moins nous étonner de la part de Winckelmann que de celle de Lessing. Celui-là plaçait la statue à l'époque d'Alexandre, lorsque Lysippe et les autres grands sculpteurs produisaient encore des merveilles, où l'idéal de la beauté grecque pouvait être souvent reproduit, même dans un groupe qui représente le paroxysme de la douleur physique. Lessing qui place la statue au temps de Titus n'aurait pas dû accepter toutes les prémisses de Winckelmann et prendre le groupe comme type et modèle de la statuaire grecque. Mais puisqu'il ne s'agissait pour lui que de doctrines littéraires, le groupe lui semblait assez commode comme point de départ de son raisonnement sans attacher d'autre importance au goût artistique de l'époque qui l'avait produit.

Il est curieux de suivre le raisonnement de Lessing dans la discussion de ce problème accessoire. Nous voyons en quoi consistait sa force comme

archéologue : connaissance profonde des sources antiques et modernes. Pausanias lui est aussi familier que Pline, Macrobe que Servius. Il consulte tout ce qu'on a écrit sur le groupe depuis la *Topographie de la ville de Rome* (1544) jusqu'à Montfaucon. A peine l'*Histoire de l'Art* paraît-elle, qu'il discute avec Winckelmann sur l'âge du groupe [1]. Il faut dire que son opinion sur le fameux passage de Pline [2], qui a suscité toutes les controverses, fut encore partagée par des savants, comme Lachmann et Thiersch [3], et que des archéologues distingués, comme Robert [4], se rangent encore aujourd'hui de son côté, quoique, par la découverte de la frise de Pergame qui présente, dans quelques-uns de ses motifs, le même caractère que le groupe, on puisse l'attribuer hardiment au IIe siècle avant notre ère [5].

1. *Laocoon*. ch. XXVI et XXVII.

2. *Hist. Nat.*, XXXVI, 37.

3. Lachmann, *Archaeologische Zeitung*, 1848, p. 237. — Thiersch, *Epochen der bildenden Kunst*, p. 325,

4. Carl Robert, *Bild und Lied*, 1881, et *Archaeologische Maerchen*, p. 142.

5. Voy. Wagnon, *Revue archéologique*, 1882; Kékulé, *Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon*, 1883; Trendelenburg (*Die Laokoon-Gruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars*, 1884), tout en niant l'influence de la frise sur les artistes du *Laocoon*, place celui-ci quelques dizaines d'années avant les sculptures de Pergame exécutées sous Eumène II (197-175). — Voy. le résumé de toute la question : Foerster, *Verhandl. der 40. Versammlung deutscher Philologen*, 1890. Helbig, dans son *Guide dans les Musées de Rome*,

Winckelmann l'aurait donc placé un siècle trop tôt, Lessing trois siècles trop tard.

Lessing avait dit, au début du *Laocoon* [1], avant l'apparition de l'ouvrage de Winckelmann, qu'il se peut que Virgile n'ait pas imité les artistes, ni les artistes Virgile. Ils ont peut-être puisé tous les deux à une même source ancienne. C'était Pisandre [2]. On ne peut dire avec certitude comment l'auteur grec racontait l'histoire de Laocoon; il est pourtant vraisemblable qu'elle se passait avec les circonstances dont nous trouvons encore maintenant les traces chez les écrivains grecs. Or, celles-ci ne s'accordent pas le moins du monde avec le récit de Virgile. Le poète romain a dû refondre la tradition grecque à sa fantaisie. La manière dont il raconte le malheur de Laocoon lui appartient en propre. Par suite, lorsque les œuvres des artistes sont d'accord avec lui, il est difficile d'admettre qu'ils n'aient pas vécu après lui et qu'ils ne l'aient pas pris pour modèle. L'écart signalé par Lessing con-

1891, I, p. 96, place le *Laocoon* entre 250 et 200 avant J.-C., un peu après l'Apollon du Belvédère et avant la frise de l'autel de Pergame, tandis que Conze croit que les auteurs du groupe avaient imité ceux de la frise. Voy. Geffroy, *Revue des Deux-Mondes,* 1er avril 1892. C'est également l'opinion de M. Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, pp. 550 et suiv. Quoi qu'il en soit, la date supposée par Lessing ne peut plus se défendre.

1. Ch. v et vi.

2. On sait aujourd'hui que l'épisode de Virgile est presque littéralement traduit du poète Euphorion de Chalcis.

siste en ce que Quintus de Smyrne et Lycophron ne font mourir que les enfants, tandis que chez Virgile le père meurt aussi. Comment Lessing a-t-il pu s'appuyer sur le témoignage de Quintus, auteur du IVe siècle après J.-C., et sur un passage de Lycophron qui appelle les serpents « mangeurs d'enfants »? Il savait pourtant que Sophocle avait écrit un *Laocoon* et que dans la fable d'Hygin tirée probablement de cette pièce le père meurt aussi [1].

Virgile était donc, selon Lessing, le premier et le seul [2] qui fasse tuer, par les serpents, le père aussi bien que les enfants, il est probable que les sculpteurs qui firent de même se sont inspirés de Virgile. Lessing sent combien il y a loin de cette probabilité à une certitude historique; mais, comme le dit Blümner, même l'hypothèse n'est pas vraisemblable [3], ce qui d'ailleurs n'ôte rien à l'intérêt des réflexions que cette hypothèse a suggérées à Lessing.

La description du groupe montre le goût artistique de Lessing. Il trouve très heureuse l'idée d'enfermer le père et les deux enfants dans le même nœud des serpents. Cette inspiration témoigne d'une imagination pittoresque peu commune, dit-il. Mais Lessing attribue cette idée à

1. Voy. Welcker, *Die griechischen Tragœdien*, I, p. 151.
2. Pétrone n'est qu'imitateur, voy. A. Collignon, *Étude sur Pétrone*, pp. 132 et suiv. (1892).
3. *Op. cit.*, p. 535.

Virgile que les artistes n'ont fait que suivre, de même qu'ils l'ont suivi dans le mouvement libre des bras, ce qui donne plus d'expression et de vie. Les bras, resserrés contre le corps par les anneaux des serpents, auraient répandu sur tout le groupe le froid et la mort. Les artistes cependant ont dû s'écarter de la description virgilienne dans la manière d'enlacer les serpents; autrement les plis redoublés des reptiles auraient couvert tout le corps et la contraction si expressive de la partie inférieure du corps serait restée invisible. L'enroulement répété autour du cou eût complètement détruit la disposition si agréable du groupe en forme de pyramide et les têtes pointues des serpents sortant de ce bourrelet auraient produit un manque de proportion aussi brusque que la forme de l'ensemble eut été choquante. Mais le Laocoon de Virgile est vêtu, objectera-t-on. C'est vouloir rabaisser l'art, dit Lessing. Une étoffe, ouvrage de la main d'une esclave, a-t-elle autant de beauté qu'un corps organisé, œuvre de l'éternelle sagesse? L'imitation de l'un ou de l'autre demande-t-elle les mêmes facultés, prouve-t-elle le même mérite, rapporte-t-elle le même honneur? C'est le besoin qui a inventé les vêtements et qu'est-ce que l'art a à faire avec le besoin? Chez le poète, un vêtement ne cache rien; notre imagination voit à travers; mais l'artiste, rien qu'en laissant au prêtre les bandelettes sacrées, aurait caché le front, siège de l'expression. De même que l'artiste a sacrifié

pour les cris l'expression à la beauté, de même ici, il a sacrifié le costume à l'expression [1].

Tout cela est bien raisonné, mais ne prouve nullement que les artistes se soient inspirés de la description du poète romain, quoique Lessing ajoute que les sculpteurs dans leur art étaient aussi grands que le poète dans le sien. Il retourne ensuite la question et dit : Peut-être le poète a-t-il copié les artistes. Les raisons qui ont empêché les artistes de suivre fidèlement le poète n'existaient pas pour celui-ci. Voyez la description de Jacques Sadolet ; elle est digne de l'antiquité ; vous verrez comment Virgile eût décrit cette scène, s'il avait eu le groupe devant les yeux. Les changements que Virgile aurait faits au modèle qu'on lui prête, ne fussent-ils pas malheureux, resteraient toujours arbitraires. On copie pour être ressemblant ; mais peut-on être ressemblant quand on modifie plus qu'il n'est nécessaire [2] ?

Lessing ne voyait pas combien on fait tort à Virgile en comparant sa description avec le groupe. Gœthe a justement remarqué, dans son article sur le Laocoon, que cet épisode n'est pour Virgile qu'un moyen pour atteindre une beauté supérieure.

1. *Laocoon*, ch. v.

2. *Ib.*, ch. vi. Sur les œuvres d'art antiques inspirées par le groupe, voy. l'Excursus de Blümner dans son édition du *Laocoon*, p. 704-721 ; Foerster, *Verhandl. der* 40. *Versammlung deutscher Philologen*, et *Jahrb. des kais. deutschen archaeol. Inst.*, vol. VI, 1891.

Puisque Énée doit faire comprendre à Didon l'affolement des Troyens, il faut que l'horreur causée par les serpents prime le reste. Il ne faut pas nous apitoyer sur le sort de Laocoon ; son malheur n'est qu'un argument de rhétorique où l'exagération peut être de mise. De même Schiller, reprenant le raisonnement de Richardson cité par Lessing [1], dit que le poète a plutôt appuyé sur la cause de l'horreur que sur la victime ; s'il avait rendu Laocoon aussi intéressant que le sculpteur l'a fait, nous nous intéresserions plutôt aux souffrances du prêtre qu'à la colère divine [2].

Il est, du reste, peu probable que le groupe ait inspiré Virgile ; il n'est pas sûr qu'il fût à Rome au moment où il composait l'*Énéide* [3].

A ces arguments, tirés de la différence de la poésie et de la sculpture, Lessing en ajouta d'autres [4], lorsqu'il vit que Winckelmann, dans son *Histoire de l'Art,* datait le groupe de l'époque d'Alexandre le Grand. Cette fois-ci, il recherche, à l'aide des témoignages des Anciens, à quelle époque appar-

1. *Laocoon,* ch. VI, p. 57.

2. Schiller, *Ueber das Pathetische.*

3. Voy. Blümner, p. 543; — E. Loewy, dans *Serta Harteliana*, 1896, p. 44.

4. Chap. XXVI et XXVII. — Lire, au commencement de ce dernier chapitre : eine *Base* et non *Vase,* comme les anciennes éditions et traductions l'ont fait d'après Lachmann. L'édit. Hempel a corrigé cette faute ; pourtant Wagnon parle encore de *vase* au lieu de *piédestal.*

tiennent les artistes qui ont créé ce chef-d'œuvre. Il semble ne pas attacher beaucoup d'importance à son raisonnement antérieur. Il n'est nullement impossible, dit-il, que les ressemblances entre la description poétique et l'œuvre d'art soient accidentelles et non préméditées, et, loin que l'un soit le modèle de l'autre, peut-être n'ont-ils même pas eu tous les deux le même modèle. Winckelmann croit que le Laocoon ne peut être antérieur à Lysippe ; mais ne peut-il pas être l'heureux fruit de l'émulation excitée entre les artistes par la somptueuse magnificence des premiers empereurs? Pourquoi Agésandre et ses collaborateurs ne pourraient-ils pas être les contemporains des Arcésilas, des Pasitélès, des Posidonius, des Diogène? Les œuvres de ces maîtres ne furent-elles pas regardées comme comparables à ce que l'art a produit de mieux [1]? Lessing donne ensuite l'explication du passage de Pline qui a tant intrigué depuis les commentateurs et les archéologues. Pline y dit : « Pour ceux qui ont fait des chefs-d'œuvre en commun, le nombre des artistes est un obstacle à la réputation de chacun d'eux, la gloire ne pouvant appartenir à un seul et plusieurs ne pouvant être cités au même titre : c'est ce qui a lieu pour le Laocoon du palais de Titus, œuvre d'art qui surpasse toutes les pro-

1. *Laocoon,* chap. XXVI. — Lessing cite aussi Strongylion, mais celui-ci vécut au ve siècle, tandis que les autres florissaient au Ier siècle avant J.-C. Voy. Blümner, p. 672.

ductions de la peinture et de la statuaire. Ce morceau, qui représente dans un seul bloc Laocoon, ses enfants et les replis admirables des serpents, a été fait de concert (*de consilii sententia*) par trois artistes de génie, Agésandre, Polydore et Athénodore, Rhodiens. De même (*similiter*), les magnifiques statues dont sont remplis les palais des Césars sur le mont Palatin ont été faites en commun par Cratère et Pythodore, par Polydecte et Hermolaüs, par un autre Pythodore et Artémon. Quant à Aphrodisius de Tralles, il travaillait seul. Diogène d'Athènes décora le Panthéon d'Agrippa, et les caryatides qui sont aux colonnes de ce temple sont mises au nombre des chefs-d'œuvre [1]. » L'époque à laquelle vivait Diogène d'Athènes est indiscutable ; il a décoré le Panthéon d'Agrippa ; quant aux autres artistes, Brunn et Overbeck disent que si on ne peut pas déterminer les dates de leur vie, il est pourtant peu probable que tous aient travaillé pour orner les palais des empereurs. Lessing se trompe en croyant que ces artistes n'ont produit qu'en Italie, parce que personne autre n'en parle ; il oublie que les auteurs du Taureau Farnèse, Apollonius et Tauriscus, ne sont mentionnés que par Pline, dont les livres concernant les arts sont une

1. *Hist. Nat.*, XXXVI, 37. Mommsen (*Hermes*, XX, p. 285) dit que le terme « de consilii sententia » doit être expliqué comme l'a fait Lachmann, sans qu'on soit forcé pour cela d'attribuer la commande du Laocoon à Titus ; mais il incline, en somme, vers l'opinion de Robert.

compilation peu scrupuleuse et peu adroite de différents écrivains grecs et latins [1]. Lessing avait donc tort d'appuyer sur la grande importance du mot *similiter* et de dire qu'il serait peu convenable à un écrivain pour lequel la précision des termes n'est pas de peu d'importance, lorsqu'il veut immédiatement passer des créateurs du groupe à des maîtres tout récents, de faire cette transition au moyen d'un *similiter*. Pline est tellement *précis* que les philologues ne le comprennent pas toujours et qu'on est forcé de changer la place de certaines parties de ses phrases pour le rendre intelligible [2]. Ce mot *similiter* ne peut nullement indiquer ici l'époque des artistes du Laocoon, mais seulement ou l'emplacement des statues, comme le croit Kékulé [3], ou bien que la collaboration a nui à la célébrité des artistes, comme le pense Brunn [4]. Mais est-il probable que les Romains eussent si vite oublié le nom des maîtres qui avaient créé un

1. Voy. Jahn, *Die Kunsturtheile des Plinius; Berichte der sæchsischen Ges. der Wiss.*, II, 1850, p. 105; — Furtwaengler, *Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste* (*Jahrb. für Philologie,* Supplément Band, IX, pp. 1-78); — Oehmichen, *Plinianische Studien*, p. 72, 1880. Le premier qui ait indiqué les faiblesses de Pline, critique d'art, est Caylus. Voy. Rocheblave, *op. cit.*, p. 271.

2. Pour le passage en question, Urlichs a proposé de mettre le § 38 avant le § 37. Voy. *Chrestomathia Plin.*, p. 387.

3. *Op. cit.*, ch. I : « Die Plinius Stelle ».

4. *Griech. Künstler*, I, p. 475; — Wagnon (*Revue archéologique*, 1882 : *Date du Laocoon*) est du même avis.

groupe tel que le Laocoon? Quoi qu'il en soit, le passage ne peut pas servir de base de discussion pour déterminer l'époque du groupe, aujourd'hui mise hors de doute, grâce à la découverte de l'autel de Pergame. Là nous trouvons la même expression de douleur dans la tête, là aussi des serpents qui enlacent le corps. Tout le caractère de l'époque, d'ailleurs, porte à croire que ceux qui, comme Lessing, datent le groupe du temps des empereurs, se trompent [1].

Les autres arguments allégués par Lessing et tirés d'une inscription prouvent juste le contraire de ce qu'ils devraient démontrer; mais Lessing a le mérite d'avoir le premier signalé la différence entre l'aoriste et l'imparfait dans les inscriptions des artistes, problème si souvent discuté depuis [2]. L'inscription trouvée à Antium en 1717, qui men-

1. Lessing suppose tantôt que c'était Asinius Pollion qui a fait exécuter le groupe par des artistes grecs, tantôt que c'était l'empereur Titus lui-même. Lachmann est de ce dernier avis; il rapporte les mots « de consilii sententia » au conseil privé de Titus et au décret de ce conseil.

2. Voy. Letronne, *Explication d'une inscription grecque* dans les *Mémoires de l'Acad. des inscriptions*, XV, 2, p. 128 (1845); — Raoul-Rochette, *Questions de l'histoire de l'art*, p. 60 (1846); Brunn, *Rhein. Museum*, VIII, p. 234; — O. Jahn, *Archaeol. Zeitung*, 1863, p. 65; — E. Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, 1885, *Introd.*, p. VII-IX. — Par contre, les gemmes avec signatures d'artistes sont toujours accompagnées de ἐποίει; voy. Furtwaengler, *Jahrb. des kais. deutschen archaeol. Instituts*, vol. III et IV, p. 46.

tionne Athanodore, fils d'Agésandre de Rhodes, le père et le fils qui ont travaillé au Laocoon [1], devait fournir à Lessing une nouvelle preuve de l'âge relativement récent du groupe. Winckelmann croyait que Pline s'était trompé en disant dans sa Dédicace que les anciens artistes n'avaient jamais employé l'aoriste (ἐποίησε), mais toujours l'imparfait (ἐποίει), parce qu'ils ne paraissaient voir dans leurs ouvrages que quelque chose de commencé toujours et toujours inachevé. Trois ouvrages seulement ont reçu une inscription définitive : Un tel *a fait*. Or, les exemples d'inscriptions avec l'aoriste ne sont pas si rares, et voilà l'argument que Lessing tire de ce fait. Pline ne parle que des grands maîtres, des Apelle, des Polyclète, des Lysippe et de leurs contemporains qui eurent cette habile modestie, mais nullement des artistes postérieurs à cette belle époque. Donc Athanodore, qui a signé ἐποίησε et auquel n'appartient aucun des trois ouvrages cités par Pline, ne peut être du nombre de ces anciens maîtres. Il ne pouvait pas être contemporain d'Apelle et de Lysippe, mais il doit être placé à une époque plus récente. Lessing conclut que l'on peut admettre comme un critérium très sûr que tout artiste ayant employé l'aoriste a vécu longtemps après l'époque d'Alexandre le Grand, peu avant ou sous les empereurs. Cette argumentation

1. Il est probable que Polydore était aussi le fils d'Agésandre.

est fausse. D'abord Pline, comme nous l'avons vu, n'est pas si précis que Lessing le croit : il est tout à fait inexact de dire que les anciens artistes n'employaient pas l'aoriste. L'érudition a, au contraire, prouvé qu'en Grèce et en Asie-Mineure cette forme fut beaucoup plus usitée que l'imparfait, tandis que les artistes à Rome se servaient de préférence de l'imparfait. Puis, les œuvres d'art qui furent transportées de Grèce à Rome, sans leur piédestal, n'avaient pas d'inscription du tout ; les Romains en mirent de nouvelles avec l'imparfait ἐποίει, mais il est peu probable qu'au temps de Pline l'ancienne formule ne fût pas connue. C'est pourquoi il ne tient même pas la promesse donnée dans la *Dédicace* de mentionner les trois ouvrages qui, selon lui, avaient seuls le verbe au temps passé [1]. D'autres commentateurs croient que Pline, par les mots : *absolute inscripta opera*, voulait désigner le parfait (πεποίηκε) qui, en effet, ne se trouve pas dans les inscriptions des artistes. Le piédestal découvert par Albani prouve donc juste le contraire de ce que Lessing voulait y voir : si Athanadore a signé ἐποίησε, c'est qu'il vivait en un temps antérieur aux artistes qui ont travaillé à Rome. Le caractère des

1. Pline ne donne pas directement les trois œuvres en question ; on suppose seulement, d'après certains passages de son livre, quels sont ceux qu'il voulait désigner. L'a-t-il fait par négligence, ou parce qu'il voyait qu'il s'était trompé, nous n'en savons rien. Voy. S. Reinach, *Traité d'épigraphie grecque*, p. 436.

lettres, d'ailleurs, prouve que l'inscription date du IIe siècle avant notre ère [1].

Les autres chapitres du *Laocoon* touchant l'archéologie, comme celui qui traite de la perspective chez les Anciens, de la statue du Gladiateur de Borghèse, sont mieux développés dans les *Lettres archéologiques*, qui en forment le supplément indispensable [2]. Puisque Klotz et son école s'efforçaient justement de trouver des fautes de détail dans les parties que Lessing ne considérait nullement comme capitales dans son œuvre, il se vit forcé de reprendre ces questions et de les traiter à fond. Non seulement les *Lettres archéologiques*, mais aussi les autres petits traités concernant les antiquités sont étroitement liés à cette lutte mémorable. Les causes, les péripéties et la fin de cette querelle ont été souvent exposées ; les biographes de Lessing les racontent tout au long. Il est naturel que dans leurs ouvrages ils attachent plus d'importance aux personnalités qu'au fond de la question, qui aujourd'hui n'intéresse que l'érudition. Lessing, pourtant, croyait le contraire. Dans le brouillon de

1. Kékulé, *op. cit.*, ch. II, trouve que les caractères de l'inscription en question montrent que les artistes ont vécu vers l'an 100 avant J.-C. ; Loewy (*op. cit.*, p. 373) place l'inscription au commencement du IIe siècle.

2. *Briefe antiquarischen Inhalts*, erster Theil (34 lettres) zweiter Theil, 1769 (23 lettres). — Œuvres, XIII, 2, pp. 1-224. — L'édition est due à Schœne ; celle de Blümner (collection Kürschner) n'est pas moins instructive.

la cinquante-huitième *Lettre archéologique* [1], il dit que la personnalité des écrivains n'intéresse qu'une faible partie du public contemporain « Personne ne demandera, dans dix ans, si Lessing était jaloux du célèbre Klotz et quelles étaient les causes qui le forcèrent à écrire contre lui. On ne demandera que les vérités qu'il a défendues contre lui. » Mais l'indignation, l'amour propre blessé, sa réputation d'érudit compromise lui firent trouver, dans les sept dernières lettres, des accents qui sont uniques dans la littérature militante en Allemagne, où souvent la grossièreté remplace les arguments. La postérité en a jugé autrement que Lessing; elle ne veut se rappeler que le grand retentissement qu'eut cette querelle dont Goethe dit qu'elle annonçait que le calme et la tranquillité qui régnaient parmi les hommes de lettres allaient bientôt finir [2]. Mais l'exécution de ce chef d'école était une obligation morale pour Lessing. Nous avons rappelé la carrière littéraire de Klotz, ses basses intrigues, et combien il servait peu la vraie érudition dans un milieu où devait bientôt briller un Fr. Aug. Wolf [3].

Les *Lettres archéologiques* avaient un double but : d'abord, défendre quelques thèses émises dans le *Laocoon*, ou rétracter des hypothèses erronées,

1. Œuvres, XIII, 2, p. 228. — Lessing se proposait de publier une troisième série de *Lettres archéologiques*, lettres 58-97, mais il ne l'a pas achevée.

2. *Poésie et Vérité*, liv. VIII, p. 106.

3. Voy. t. I, p. 35.

puis démontrer, en analysant le livre de Klotz sur les pierres gravées, la nullité scientifique, le peu d'érudition de son auteur. Schœne, le commentateur savant de ces *Lettres*, a découvert un troisième but : Lessing aurait voulu poser sa candidature intellectuelle à la place devenue vacante par la mort tragique de Winckelmann. Le rapprochement de quelques passages de la *Correspondance* de Lessing et de savantes combinaisons chronologiques rendent cette hypothèse très séduisante; mais, comme l'a démontré Blümner, elle est peu probable [1]. Nul doute que Lessing ne fût vexé de ne pas avoir obtenu de Frédéric II la place de bibliothécaire et de voir le roi lui préférer un abbé peu connu, Antoine-Joseph Pernéty, qui ne l'obtint que parce qu'on confondait son nom avec celui du philosophe Jacques Pernéty. Il est probable que l'auteur du *Laocoon* a voulu montrer aux Allemands qu'ils possédaient encore un archéologue qui briguait souvent les places vacantes, mais dont on ne voulait pas; il est probable encore qu'il a écrit la seconde partie de ses *Lettres* pour montrer tout son savoir archéologique et que la troisième fut abandonnée lorsqu'il vit que son attente était déçue; mais il ne faut pas en conclure que Lessing ait voulu remplacer, aux yeux du public, l'auteur de l'*Histoire de l'Art*. Il savait que pour remplacer un Winckelmann il faudrait vivre dans d'autres

1. Voy. l'*Introduction* à son édition, p. 9.

conditions que celles où il composait à Hambourg ses *Lettres archéologiques*, après la faillite du théâtre de cette ville [1].

L'unité manque à cet ouvrage ; l'auteur y traite des questions qui touchent un peu à tout le domaine de l'art. Il est difficile de porter un jugement d'ensemble sur ce livre. Ces questions sur la technique des arts chez les Anciens ont été depuis traitées avec une connaissance du métier que Lessing était loin de posséder. Déjà Oeser écrivait à Goethe, à propos de ces Lettres, qu'une heure passée dans un atelier nous en apprend plus que toutes les discussions théoriques. Mais ce qu'il faut admirer, c'est que l'érudition ait fait deviner à Lessing des choses que la science, mieux renseignée, confirme aujourd'hui ; ce qui est étonnant chez lui, c'est cette habileté dans un domaine qu'il abordait tardivement et cette familiarité avec les sujets les plus difficiles des antiquités, au milieu de ses travaux sur les théories d'Aristote. Toutes ses recherches sont consciencieuses. Il puise aux sources mêmes, ce qui n'était nullement le cas chez ses adversaires. Si l'érudition seule eût suffi pour être le successeur de Winckelmann, Lessing aurait pu hardiment y prétendre. L'analyse de ses ouvrages archéologiques nous le prouvera.

Les *Lettres archéologiques*, dont les premières

1. Toutes les fois que le public apprit que Lessing voulait aller en Italie, il croyait que c'était pour remplacer Winckelmann. Lessing s'en fâcha souvent. (Voy. ses lettres à Ebert du 18 octobre 1768 et du 3 janvier 1769, pp. 290 et 307.)

avaient paru dans un journal de Hambourg, commencent par une excuse sur sa manière de discuter avec Klotz. « Vide quam sim antiquorum hominum », dit Lessing avec Cicéron. Les Anciens ne connaissaient pas ce que nous appelons « la politesse » ; leur « urbanité » était tout autre chose. L'envieux, l'hypocrite, l'ambitieux, voilà le type du véritable grossier personnage, qu'il s'exprime aussi poliment qu'il voudra. Notre commerce quotidien ne doit pas rendre louches nos écrits. — Après cette déclaration, Lessing reprend la thèse défendue dans le *Laocoon* à propos de l'ouvrage de Caylus sur les *Tableaux tirés de l'Iliade* [1]. Klotz lui avait reproché ses attaques dirigées contre le comte dont il se vantait d'être l'ami [2]. Selon Caylus, Homère était le livre de chevet des anciens artistes et ils lui empruntaient toujours des sujets. C'est ce que Lessing ne peut accepter qu'avec des restrictions. Ce sont ces restrictions qui constituent « la faute impardonnable » que Klotz, selon le critique (Dusch) du *Reichspostreuter* d'Altona, avait relevée dans le *Laocoon*. « Mais, dit Lessing, qu'on réfléchisse bien. C'est autre chose de peindre des sujets qu'Homère a traités et de les peindre tels qu'Homère les a traités. Tout le monde connaît de

1. Lettres, 1-5.
2. Il avait probablement échangé quelques lettres avec lui lors de la traduction de ses ouvrages, pour laquelle Klotz avait écrit la préface.

nom les tableaux inspirés par l'*Iliade*; dans le *Laocoon* même je les ai cités; Fabricius, dans sa Bibliothèque grecque, en cite encore davantage, mais tout cela prouve-t-il que les anciens artistes les ont peints comme Caylus veut que les artistes modernes les peignent, en se tenant étroitement aux descriptions d'Homère? Les Anciens ont travaillé dans l'esprit d'Homère, Caylus veut qu'on fasse des tableaux pour illustrer Homère. » Il est évident que Klotz n'avait pas compris Lessing ou bien qu'il l'a attaqué pour défendre « son ami » Caylus. Rien n'est plus usité, en effet, aussi bien dans les cercles des amis des arts que dans les académies, que de proposer des sujets traités par Homère. Le cercle artistique de Weimar, Gœthe en tête [1], notre Académie des beaux-arts proposaient et proposent encore souvent de tels sujets; mais quel peintre digne de ce nom copierait servilement Homère? Quelle serait la différence entre le poète et l'artiste? Le *Laocoon* contient à ce sujet des remarques aussi vraies que spirituelles, et Lessing dit avec raison que les exemples cités par lui expliquent en quoi les artistes ont lutté avec Homère et comment ils ont atteint leur but d'une manière toute différente, manière dont personne avant l'apparition du *Laocoon* ne se doutait. Ainsi Homère représente la beauté d'Hélène par l'effet qu'elle produit sur les vieillards de Troie; Zeuxis la pei-

1. Voy. Œuvres, XXVIII, pp. 767 et suiv. (éd. Hempel).

gnit nue et donna ainsi l'idéal de la beauté. Les parties du *Laocoon*, qui traitent de l'invention du poète et de l'expression de l'artiste, l'explication des exemples tels que les dieux divisés à propos du sort des Troyens, le combat de Minerve et de Mars, qui, renversé par une pierre énorme, couvre sept arpents, les nuages homériques, le tableau de la peste et la descente d'Apollon du haut de l'Olympe, le moyen dont se sert la peinture pour donner à entendre que tel ou tel être est invisible : tout cela prouve suffisamment l'erreur de Caylus et la faiblesse de l'attaque de Klotz qui disait que le pinceau du peintre peut vaincre les difficultés soulevées par Lessing. Quel dommage, dit la troisième Lettre, que Klotz ne manie pas le pinceau ! Il le ferait avec autant de maîtrise qu'il manie la plume ; il rendrait possibles les sujets impossibles, il montrerait sur le tableau des choses invisibles, ou il représenterait Pandare depuis le moment où il prend la flèche de son carquois jusqu'au moment où il la lance. J'ai voulu, dit Lessing, simplement prouver contre Caylus qu'un poème peut être très fertile pour le peintre, sans être lui-même pittoresque, tandis qu'au contraire un autre peut être très pittoresque et pourtant n'être pas fertile pour le peintre ; mais on ne peut pas faire de l'utilité pour le peintre la pierre de touche des poètes. Quel rang occuperait Milton qui ne peut remplir la moindre galerie de tableaux [1] ?

1. Voy. sur l'ouvrage de Caylus, Rocheblave, *op. cit.*, p. 214.

Klotz avait donc mal compris Lessing sur ce point; il en est de même pour ses objections au sujet de la représentation des Furies [1]. Lessing établit dans le *Laocoon* [2] que la beauté était la première loi des arts plastiques chez les Grecs. La fureur et le désespoir ne profanaient aucune de leurs œuvres; on peut affirmer qu'ils n'ont jamais représenté une Furie. Le laid n'était pas du domaine de l'art. Lessing ajouta cependant, en manière de restriction, qu'il ne parlait que des œuvres où les artistes ont eu leur entière liberté, où ils ont pu se proposer pour but unique d'atteindre à la plus haute puissance de leur art, où la religion ne leur était pas une entrave. Il voulait qu'on n'appliquât le nom d'œuvres d'art qu'aux œuvres dans lesquelles l'artiste a pu se montrer véritablement artiste, qu'aux créations dans lesquelles la beauté a été son premier et son dernier but. Une œuvre où se montrent des traits trop marqués de convenances religieuses ne mérite pas ce nom, l'art n'y ayant été qu'un auxiliaire de la religion. Si l'on ne fait pas cette distinction, le connaisseur et l'antiquaire se trouveront continuellement en opposition parce qu'ils ne se comprennent pas. « Si le connaisseur, d'après ses idées sur le but de l'art, sou-

L'auteur, pourtant très favorable à Caylus, trouve que ce livre est le développement d'une idée fausse, mais qu'il s'y rencontre un certain nombre d'idées justes à glaner.

1. Lettres 6-8.

2. Ch. II et IX.

tient que l'artiste ancien n'a jamais fait telle ou telle œuvre, c'est-à-dire, en tant qu'artiste, de sa libre volonté, l'antiquaire entendra par là que ni la religion, ni aucun motif pris en dehors du domaine de l'art, n'a pu porter l'artiste à le faire, l'artiste en tant que manouvrier. Il croira donc pouvoir réfuter le connaisseur au moyen de la première statue venue que celui-ci aura, sans scrupule, mais au grand scandale du monde savant, condamnée à rentrer au milieu des décombres d'où on l'avait tirée [1]. » On dirait que Lessing prévoyait les attaques de Klotz.

Quant au fond de la question, Lessing avait raison de dire que les œuvres d'art inspirées par la religion ne rentrent pas toutes dans le domaine de l'art; seulement, il allait trop loin en en excluant toutes les productions de cette catégorie. Les œuvres des plus grands sculpteurs devraient être écartées, puisque tous ont travaillé à orner les temples ou les endroits consacrés au culte. Lessing ne voyait pas combien la religion grecque était intimement liée avec la vie publique ; la division des arts en profanes et religieux a un sens tout moderne chez lui. Quoiqu'il nous accorde que la religion a fait souvent consister le symbole dans le beau même, quoique, dans le cas spécial des Furies, il ait complètement raison, il n'est pas permis d'ériger cette séparation en principe, puisqu'il

1. *Laocoon*, ch. IX.

nous serait alors impossible de discerner ce qu'on peut ranger parmi les œuvres d'art. « Minerve devrait déposer son égide, Neptune son trident, et Bacchus non seulement ses cornes mystiques, mais même sa couronne de lierre », dit spirituellement Feuerbach[1].

Le mot de Lessing que les jugements trop généraux nous choquent puisqu'on trouvera toujours quelques exceptions, mais que ce sont justement celles-là qui confirment la règle, peut très bien s'appliquer à la représentation des Furies. Les exemples que Klotz et Riedel citaient pour prouver le contraire de ce que Lessing avançait, celui-ci les connaissait aussi bien qu'eux. Des médailles et des pierres gravées ne prouvent rien pour l'art, et même là les traits de ces déesses infernales étaient beaucoup adoucis. Pour voir combien la remarque de Lessing est juste, nous n'avons qu'à considérer les changements de la figure de Gorgone. Plus l'art en Grèce s'est développé, plus les traits en sont devenus beaux. Dans le grand nombre de vases peints et de bas-reliefs qu'on a découverts depuis, les Furies sont représentées en chasseresses aux traits réguliers avec de courts vêtements et des cothurnes, tantôt ailées, tantôt sans ailes, les serpents dans la main, poursuivant les criminels[2].

1. *Der vaticanische Apollo*, p. 215.

2. Voy. Blümner, *Laocoon*, p. 566. — Comp. Brunn, *Griech. Gœtterideale*, p. 53.

Leur figure n'a rien de hideux ou de laid, comme celles des Furies d'Eschyle. Les Furies de Scopas et de Kalamis n'avaient, selon Pausanias, rien de terrible. Riedel les avait citées contre la thèse de Lessing ; mais si, dans le culte même où l'expression l'emporte sur la beauté, ces déesses n'avaient rien de repoussant, l'opinion de Lessing est plutôt confirmée que renversée. Les Furies représentées sur des monnaies et des pierres gravées appartiennent au langage des symboles. C'est, dit Lessing avec raison, le goût des particuliers, et non le sentiment artistique qui les a créées. — Klotz était perfide en tout cas, quand il affectait de ne pas voir dans le *Laocoon* la restriction qui y est clairement ajoutée. Il disait simplement : Lessing nie que les Anciens aient représenté les Furies, et il lui énumérait plusieurs preuves du contraire. A la fin de son livre sur les pierres taillées, on voyait une vignette représentant une Furie trouvée sur une gemme. « Un exemple de plus, s'écrie Lessing ; c'est ainsi que se réjouit un enfant qui trouve des cailloux bigarrés sur la grève ; il les apporte avec une grande joie l'un après l'autre à sa mère ; celle-ci sourit et quand l'enfant est fatigué, elle les jette dans le sable [1]. »

Une autre objection de Klotz visait les passages du *Laocoon* qui se rapportent à la perspective des Anciens [2]. Lessing avait dit, à propos du bouclier

1. Lettre 7.
2. Lettres 9-12.

d'Achille [1], que les Grecs, quoi qu'en dise Pope, ne connaissaient pas la perspective. Non seulement on ne la connaissait pas à l'âge homérique, mais, à en juger d'après les œuvres d'art dont parlent les Anciens, elle n'était guère avancée plusieurs siècles plus tard. Même les deux grandes peintures de Polygnote à Delphes, dont Pausanias nous a laissé une description si détaillée, manquaient évidemment de perspective. La simple observation de cette loi optique, qui fait que les objets paraissent plus petits de loin que de près, est loin de constituer la perspective dans un tableau, dit Lessing. Celle-ci exige un point de vue particulier, un point d'observation déterminé et naturel, et c'est ce qui manquait aux tableaux des Anciens. On n'est arrivé à la véritable perspective qu'en passant par la peinture des décors. Ces observations sont confirmées par les recherches de nos jours. Même si nous supposons que les peintures d'Herculanum et de Pompéi n'étaient pas dues à des maîtres, il serait tout de même étrange que ces copies montrassent de telles fautes contre les lois de la perspective qu'on les pardonnerait à peine aujourd'hui à un écolier. C'est que la perspective, comme dit Lessing, n'est pas un indice du génie ; elle est fondée sur des règles et des artifices qui, une fois connus, peuvent être observés par l'apprenti comme par le maître. C'est lors de la Renaissance que Léonard de Vinci et Al-

1. *Laocoon*, ch. XIX.

brecht Dürer fondèrent cette science [1]. — Klotz croyait que Lessing niait la perspective pour dénigrer les Anciens à la manière de Perrault. En noble chevalier et par reconnaissance, comme il le dit, il brise une lance en leur faveur. « Vraiment, dit Lessing, ils n'ont pas besoin d'être défendus contre moi. » Klotz empruntait la définition de la perspective à Pernéty [2]; or, cette définition est celle du dessin en général et personne ne peut nier que les Anciens ne fussent de bons dessinateurs. Il ne faut pas croire non plus que les objets rapetissés et les couleurs moins fortes constituent la perspective. Il s'agit des lois mathématiques, et celles-là les Anciens ne les ont pas observées. Dans les tableaux de Polygnote le terrain n'était pas horizontal, mais s'élevait tellement par derrière que les personnages qui auraient dû paraître placés les uns derrière les autres semblaient placés les uns au-dessus des autres. Si Caylus a fait imiter par Le Lorrain un de ces tableaux représentant Ulysse aux enfers, l'artiste l'a exécuté dans un style tout à fait étranger à l'antiquité [3]. L'opinion de Lessing sur les ta-

1. Voy. Blümner, *Laocoon*, p. 634.

2. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, 1757. C'est ce Pernéty que Frédéric II prit comme bibliothécaire au lieu de Lessing.

3. Voy. *Mémoires de l'Acad. des inscriptions*, t. XXVII, 1, p. 34. — Un travail de Caylus sur la Perspective des Anciens a paru dans les *Mémoires de l'Acad. des inscriptions*, t. XXIII, 2, p. 320. Voy. Rocheblave, *op. cit.*, p. 287.

bleaux de Polygnote est appuyée par les vases peints où les artistes, lorsqu'ils eurent à placer de nombreuses personnes, les mirent les unes au-dessus des autres. Ce que Klotz disait des médailles montrait seulement son ignorance en fait d'art. Ses citations des anciens écrivains sur ce sujet étaient empruntées à Caylus et ne prouvaient rien. Ainsi, dans le passage de Lucien sur un tableau de Zeuxis qui représentait une famille de Centaures [1], toutes les qualités énumérées sont celles d'un beau tableau; mais il ne s'agit pas de perspective ; de même dans Philostrate [2], où l'auteur parle des effets du clair-obscur et non de ceux de la perspective. Il en est de même des exemples tirés des œuvres d'art, des Noces Aldobrandines, d'une pierre gravée chez Lippert. Ce savant aussi se moque de ceux qui voient de la perspective chez les Anciens [3].

1. *Zeuxis*, 1. — Lessing traduit les termes techniques de la même façon que Brunn l'a fait, à la lumière des connaissances de nos jours. Voy. le commentaire de Blümner à la Lettre 11.

2. *Vita Apoll. Tyan.*, II, 20. — Klotz fit croire que c'était lui qui avait découvert ce passage ; Lessing lui démontre qu'il fut cité par d'autres savants avant lui.

3. Un critique d'art des plus autorisés, E. Michel, dit à ce propos : « Pour ce qui touche à la perspective linéaire, nous remarquons que, si les Anciens avaient bien pu en établir scientifiquement quelques règles dont le tracé des plans et des dessins d'architecture leur avait sans doute facilité la connaissance, ils n'en possédaient cependant qu'une notion fort incomplète et même tout à fait insuffisante quand il s'agissait d'applications délicates ou compliquées » (*Le pay-*

Après avoir défendu les idées concernant l'art antique émises dans le *Laocoon*, Lessing s'occupa de démolir la réputation littéraire de son ennemi. Il ne s'agissait pas seulement de montrer au public la légèreté et la perfidie des critiques dont Klotz inondait l'Allemagne à l'aide des trois revues dont il disposait; il fallait l'attaquer sur son propre domaine et prouver que tous ses livres annoncés à son de trompe n'étaient que des compilations et des plagiats. Si ces compilations eussent été tirées de sources peu connues, de livres rares, on aurait pu lui être reconnaissant, dit Lessing [1], mais ce n'étaient que la reproduction des cours professés par Christ, des ouvrages de Winckelmann et de la Dactyliothèque de Lippert, du Recueil de Caylus et du Traité des pierres gravées de Mariette : tous ouvrages récents et que tout le monde connaissait. Klotz les pillait et y intercalait de temps en temps une de ces remarques niaises et plates où se trahit le compilateur qui ne prend même pas le temps de vérifier les passages cités des auteurs anciens.

sage dans les arts de l'antiquité, *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1884). Comp. Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Vœlker*, 1876, où l'on trouve, pp. 176 et 392, la discussion de ce problème ; — Poudra, *Histoire de la Perspective*, 1864, p. 115 ; — A. Bertrand, dans les *Annales de l'ens. sup. de Grenoble*, 1893, pp. 33 et suiv. ; — Fr. Wickhoff dans *Wiener Genesis* (1895), p. 57 et le ch. IV sur la peinture des Anciens. Tous confirment l'opinion de Lessing.

1. Lettre 14.

« Que dites-vous, s'écrie Lessing, d'un homme qui prétend avoir utilisé les sources et puise, en effet, dans le premier bourbier venu, sans se soucier des impuretés qui gisent au fond [1] ? » Klotz reproduisait même les fautes d'impression de ses sources, et ses citations étaient des plus inexactes. Lessing, qui remontait toujours aux Anciens, lors même qu'il acceptait les avis des autres érudits, avait beau jeu à plumer cette corneille qui, comme celle de sa fable [2], fut même privée de quelques-unes de ses propres plumes. Klotz avait beau crier : « C'est assez, le public ne s'intéresse pas à notre discussion » ; Lessing continuait toujours à frapper et lui donna enfin le coup de grâce.

Le livre de Klotz mis en pièces dans les *Lettres archéologiques* porte sur l'Usage des pierres gravées et de leurs empreintes (1768). Ce n'est pas le point de vue esthétique qui occupe Lessing. Klotz était assez habile pour éblouir par des phrases un public qui commençait à prendre goût à la vulgarisation des antiquités. Il arrangeait avec assez de savoir-faire le travail d'autrui, mais il voulait en

1. Lettre 18, fin. — Lessing est très sévère pour les citations ; il reproche, à plusieurs reprises, au *Dictionnaire* de Jœcher, ses citations fausses ou incomplètes (voy. *Die kritischen Briefe von* 1753. Lettre 25). Parmi les savants français, Bayle seul le contentait sous ce rapport (voy. Œuvres, XIX, p. 29). — L'exactitude dans cette matière atteste le philologue exercé.

2. II, 6. — Voy. Lettre 51.

même temps séduire les érudits par l'étalage de connaissances de seconde main. C'est ici que Lessing l'attaque. Il traite et discute les questions relatives à la fabrication des gemmes, à la toreutique, à l'optique des Anciens, aux pierres précieuses employées par eux, aux dénominations de ces pierres et à leur étymologie, aux passages de Pline et des écrivains du moyen âge qui s'occupent de la minéralogie des pierres fines, à la chronologie des artistes. Les résultats obtenus sont quelquefois définitifs. Il est vrai que les questions traitées n'intéressent que l'érudit, mais Lessing égaie souvent le sujet le plus aride par ses sorties spirituelles, par ses exclamations presque comiques et ses comparaisons toujours frappantes. La plupart des problèmes discutés appartiennent à ce qu'on appelle aujourd'hui la technologie et la terminologie des arts et métiers chez les Grecs et chez les Romains. L'ouvrage écrit par Blümner sur ce sujet[1] rend justice à la sagacité de Lessing; grâce aux *Lettres archéologiques*, les dissertations antérieures parlant des mêmes sujets peuvent être négligées aujourd'hui. Lessing reste toujours instructif; l'érudit tire encore quelque profit de ce livre quoiqu'il soit plutôt une œuvre littéraire qu'un travail d'érudition, et intéresse surtout comme souvenir d'une querelle célèbre.

1. *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 vol. 1874-1887. Vol. III. *Die Arbeit in Stein*, se rapporte spécialement à notre sujet.

Lessing analyse le volume de Klotz chapitre par chapitre. Dès le commencement, il prouve que son adversaire ne se sert pas bien des sources [1]; ensuite, il critique son style gauche et emphatique, l'étalage impudent de ce *moi* encombrant qui dit : *Je veux* rendre attentifs les maîtres de la science à certaines choses, s'ils voulaient apprendre de moi; *je veux* les prendre par la main et les conduire aux ouvrages de l'antiquité; *je veux* leur montrer des œuvres... Mais quand on examine ce que ce « Moi » a ajouté à la compilation on ne trouve rien de sûr et de précis [2]. D'abord Klotz prend le mot latin *gemma* dans le sens de pierre gravée, ce qui est faux; *gemma*, chez les Romains, indiquait simplement la pierre fine, et celles-là on les taillait rarement. Les collections des riches Romains sont pour lui des « Dactyliothèques », et chaque allusion à un diamant devient l'indice que l'on aimait les pierres gravées. A ce titre les poètes de l'école de Lohenstein, qui parlent sans cesse d'yeux de diamant, de lèvres de rubis, de dents de perles, seraient de grands amateurs de pierres précieuses [3]. — Ce que Klotz dit du différent style des graveurs est une imitation peu justifiée de l'ordre géographique adopté par Winckelmann pour le développement de l'art : l'Égypte, l'Étrurie, la Grèce et

1. Lettre 15.
2. Lettre 16.
3. Ib., p. 56.

Rome. S'agit-il d'une opinion de Caylus qui est contraire à celle de Winckelmann, Klotz accepte les deux pour ne pas contredire les auteurs qu'il pille [1]. Il nie que les Romains aient possédé l'art de graver les pierres et dit qu'ils n'avaient même pas de nom pour ce métier. Ne connaissait-il pas le mot *scalptor* [2]?

Klotz parle ensuite des célèbres graveurs de l'antiquité et des temps modernes, en les caractérisant d'une manière si vague, si superficielle qu'on pourrait appliquer ses éloges indifféremment à chacun d'eux. Ainsi il dit de l'un : Il a acquis beaucoup de gloire; de l'autre : Il n'est pas inconnu aux amateurs; mais il en omet quelques-uns qu'une étude plus approfondie lui aurait fait découvrir [3]. — En parlant de la matière dans laquelle les anciens artistes travaillaient, Klotz ne montre pas moins d'ignorance. Il veut démontrer que les graveurs employaient les pierres les plus précieuses, les plus dures, ce qui est contraire à la vérité. On trouve des gemmes en pierres précieuses, mais elles sont rares. La difficulté de graver une pierre dure, dit Lessing, ne faisait pas le mérite de l'artiste et les Anciens ne se créaient jamais, de propos délibéré, des difficultés pour pouvoir les vaincre. Toutes les

1. Lettres 17 et 18.

2. Lettre 19. — Lessing aurait dû ajouter *gemmarum*. Voy. Blümner, *op. cit.*, III, p. 281.

3. Lettre 20.

fois que les Anciens parlent d'un anneau de grande valeur, comme celui de Polycrate, ou celui qui excita l'inimitié entre Cépion et Drusus, ou bien celui qui fut la cause du bannissement de Nonius, il faut supposer qu'il s'agissait simplement d'une pierre fine et non d'une pierre gravée [1]. — Lessing veut prouver que l'anneau de Polycrate qui, selon Pline, fut conservé à Rome au temple de la Concorde, ne fut pas gravé, mais seulement enchâssé par Théodore de Samos. Cet artiste aurait vécu longtemps avant Polycrate et n'était pas son contemporain, comme le croyait Winckelman. — Pour prouver la date relativement récente où la gravure était connue en Grèce, Lessing rapproche les données que nous avons sur l'anneau d'Isménias des fragments d'Eupolis où celui-ci parle du luxe des Cyrénéens, et aussi du passage connu des *Nuées* et des *Thesmophoriazusae*. Il en conclut que les Cyrénéens, habitant près des Égyptiens, furent initiés par ceux-ci à l'art de la gravure, et que les Athéniens l'apprirent de ces derniers lors de l'expédition d'Égypte (460-454). Ce n'est qu'après cette date qu'on en grava en Grèce, mais ces anneaux ne furent achetés d'abord que par les efféminés, comme les joueurs de flûte [2]. Le raisonnement est sagace, mais quant à l'anneau de Polycrate, Ulrichs prétend que c'était un sceau, gravé

1. Lettre 21.
2. Lettres 22 et 23.

par Théodore de Samos [1]. En supposant même que le récit d'Hérodote soit légendaire, il est hors de doute aujourd'hui que l'art de graver était connu en Grèce dès le VIIe siècle, et qu'à l'époque dont parlent tous les témoignages cités par Lessing, les pierres gravées furent employées comme sceaux dans toute la Grèce [2].

Les connaissances minéralogiques de Klotz sont aussi contestées; il les avait compilées dans les différents registres des Dactyliothèques, surtout dans celui de Lippert. Lessing établit le rang du rubis et de l'émeraude dans l'antiquité; cette dernière pierre était plus estimée que la première. Une convention tacite défendait de la tailler ; partout où l'on croit reconnaître l'émeraude dans les collections de gemmes, ce n'est autre chose que le *plasma di smeraldo*. Lessing se trompe cependant quand il croit que le plasme et le quartz prase indiquaient la même pierre [3]; mais il a raison en disant que le saphir des Anciens était différent du nôtre : c'était du lapis-lazuli ou du spath bleu. Il a deviné également que les Anciens ne taillaient pas le dia-

1. Voy. *Rheinisches Museum*, X, p. 24. — La sardoine conservée à Rome n'était pas identique, selon Ulrichs, avec l'anneau de Polycrate.

2. Voy. Krause, *Pyrgoteles*, p. 132 et 139, et le commentaire de Blümner, p. 112.

3. Son erreur provient d'une fausse étymologie. Voy. Blümner, *op. cit.*, III, p. 253.

mant. Dans toute cette discussion [1], dont la partie essentielle sur la différence de l'onyx, de l'agate, du carnéole, du calcédoine fut reprise par Blümner, Lessing montre qu'il connaît bien, non seulement Pline et les Anciens, mais aussi les auteurs du moyen âge et des temps modernes qui avaient écrit avant lui sur les pierres, comme Marbode, évêque de Rennes, Albert le Grand, Camille Léonardi, André Baccius, Conrad Gesner. Il dit que la connaissance des sources fait ici plus que le jugement des connaisseurs en pierres, qui peuvent très bien se tromper.

Après la matière, Lessing discute la manière de graver les pierres. Klotz n'en dit rien ; il lance seulement une attaque contre Christ dont il pillait pourtant les cahiers. Christ croyait, d'après Vettori [2], que les Anciens se servaient plus souvent du diamant que du rouet pour tailler les pierres fines. Lippert l'attaquait pour cela; Klotz renchérit encore sur Lippert. Lessing défend son maître et repousse avec indignation les accusations de Klotz [3] : « Je peux toujours apprendre quelque chose, dit-il, d'un homme comme Christ; j'en voudrais dire autant de ceux qui le dénigrent aujourd'hui. J'aimerais beaucoup mieux avoir écrit la

1. Lettres 24-26.

2. Voy. *Collectaneen,* sous ce mot, note 28; Œuvres, XIX, p. 516.

3. Lettre 27.

petite discussion *Super Gemmis* que de lire dix opuscules sur l'Emploi des pierres gravées. » Hommage simple, mais sincère de la part d'un ancien élève qui devait son initiation archéologique au digne professeur de Leipzig. — Lessing accepte l'opinion de Natter [1]. La manière de tailler chez les Anciens ne différait guère des méthodes employées aujourd'hui [2]. Natter a reconnu que l'emploi de la pointe de diamant dans les anciennes gemmes est beaucoup plus fréquent que Lippert et Klotz ne le croient. Ce dernier critique même Pline en disant qu'il parlait de ces matieres sans avoir de connaissances techniques [3]; or, Pline semble avoir justement sur la gravure les notions les plus précises. Les anciens auteurs, dit Lessing, ont pu se tromper, mais pour m'en convaincre il faudrait plus que la possibilité. C'est Klotz qui n'a pas compris son auteur; au lieu de l'envoyer dans les ateliers, il aurait dû se donner la peine de l'expliquer. Il donne ensuite le commentaire des passages de Pline qui se rapportent au côté technique de la gravure [4]. Pline n'en parle qu'incidemment, mais ces notes

1. *Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne*. Londres, 1754.

2. Voy. Blümner, *op. cit.*, III, p. 279.

3. Il est probable que c'étaient les *Réflexions* de Caylus sur le XXXV[e] livre de Pline qui enhardissaient Klotz; seulement Caylus parle en connaisseur, Klotz en hâbleur. — Voy. Rocheblave, *op. cit.*, p. 269.

4. Notamment livre XXXVII, 60. — Lettres 28-34.

éparses nous prouvent que l'art de graver les pierres précieuses demandait beaucoup plus de connaissances et d'études dans l'antiquité que de nos jours; du reste, la gravure moderne n'a jamais atteint la beauté et la finesse de celle des Anciens. Leur technique s'ingéniait à trouver des moyens qui nous sont inconnus aujourd'hui. — Pline, en parlant du diamant, dit qu'il est très difficile de le casser et il ajoute : « Cum feliciter contigit rumpere, in tam parvas friantur crustas, ut cerni vix possint. Expetuntur hae scalptoribus ferroque includuntur nullam non duritiam ex favili cavantes. » Lessing en rapportant *feliciter* à *rumpere*, voyait dans ce passage la preuve que les Anciens se servaient de la pointe du diamant pour graver. Quoique *feliciter* se rapporte plutôt à *contigit* [1], il n'est pas moins vrai que Pline, dans ce passage, pensait à la pointe qu'on obtient de la sorte. Mais cette pointe n'était pas d'un usage très fréquent; on se servait plutôt de l'ostracithe [2]. Un autre passage de Pline [3], que Klotz critique également, contient, selon Lessing, la description de tous les outils dont se servaient les

1. Voy. Blümner, *op. cit.*, III, p. 295.

2. Voy. ibid., p. 296.

3. XXXVII, 200. — En parlant de la dureté des pierres fines, Pline dit : « Tanta differentia est, ut aliae ferro scalpi non possint, aliae non nisi retunso, omnes autem adamante. Plurimum vero in iis terebrarum proficit fervor. » — La dernière phrase indique évidemment le rouet (en chauffant le foret, trad. Littré).

artistes en pierres fines, et nomme même un instrument que les modernes ne connaissent pas [1]. Partout où les Anciens parlent de l'effet d'une poudre, que ce soit la poudre de diamant ou de l'émeri, il faut supposer l'emploi du rouet. C'est ce que prouve le passage de Pline : « Arena hoc fit, et ferro videtur fieri [2]. »

Lessing cherche ensuite à déterminer la nature de la poudre appelée *naxium* [3], et corrigeant Saumaise et Meursius, il prouve que l'emploi du *naxium* était beaucoup plus fréquent que celui de la poudre de diamant; cette dernière ne fut pas employée pour polir les pierres de peu de valeur. Klotz, copiant Goguet [4], disait que les Anciens ont parfaitement connu la propriété que possède la poudre de diamant pour mordre sur les pierres fines, qu'ils en firent un grand usage tant pour graver que pour tailler; les chefs-d'œuvre des Anciens dans ce genre que nous pouvons encore examiner le font assez connaître. Il voyait dans le passage de Pline, où il s'agit de la pointe de diamant, la preuve de l'emploi de la poudre, mais Lessing a raison en diminuant le rôle de cette poudre qui était très rarement employée, surtout chez les

1. Lessing n'a pas dit lequel.

2, XXXVII, 61. — Pline parle des différentes poudres qui servent à scier et à tailler les pierres.

3. Lettre 31.

4. *De l'origine des lois, des arts et des sciences,* III, p. 241. — La Haye, 1758, et Paris, 1778.

Romains qui recevaient leurs diamants tout préparés de l'Orient [1]. En dehors de ces deux passages de Pline, nous ne trouvons chez les Anciens nulle trace de la poudre de diamant et Lessing, fort de ses vastes lectures, lance ce défi à Klotz : « Qu'il me montre un seul passage chez les auteurs grecs ou latins qu'il puisse citer à l'appui de sa thèse [2]. » Il va cependant trop loin en disant que les Anciens ne connaissaient pas du tout la poudre de diamant [3]. Ils savaient probablement polir cette pierre, ce qui ne peut se faire sans la poudre. Lessing, en s'appuyant sur le passage de Pline cité plus haut, nie cet emploi. Goguet, dit-il, s'il vivait, serait de mon avis ; il parle de ces limites où l'esprit humain s'arrête quand il est le plus près du but, et qu'il ne lui reste plus qu'un pas à faire pour y toucher [4].

Après la discussion sur la matière des gemmes, Lessing parle des artistes et des ouvriers mêmes [5]. Il faut distinguer, selon lui, le lapidaire (*politor*), le graveur (*scalptor*) et le joaillier (*compositor*). Les *politores gemmarum* ne polissaient pas seulement les pierres, ils possédaient aussi le secret de leur donner la couleur voulue et, comme le dit Natter, de raffiner ou de clarifier les cornalines

1. Voy. Blümner, *op. cit.*, III, p. 285.
2. Lettre 32.
3. Krause est pourtant de l'avis de Lessing. *Pyrgoteles*, p. 228, note.
4. Goguet, *ib.*, p. 242.
5. Lettre 40.

et les onyx. La quantité prodigieuse de cornalines fines et mal gravées que les Anciens nous ont transmises le prouve, tandis que, à présent, à peine en trouve-t-on une entre mille qui ait le même feu. Lessing a trouvé dans Pline le vestige du procédé par lequel les lapidaires ont clarifié les pierres [1] : on employait une décoction de miel de Corse qui agissait favorablement sur les pierres, procédé usité encore aujourd'hui [2]. — Ce sont les lapidaires qui ont poli les pierres, et non les artistes, comme le dit Klotz ; leur attribuer cette besogne, c'est envoyer le sculpteur dans la carrière pour y chercher le bloc qu'il veut faire vivre. — Ce que Lessing dit des *compositores gemmarum* n'est fondé que sur une fausse leçon de Pline [3] ; le rôle du joaillier était du reste peu important dans l'antiquité ; on enfilait simplement les pierres fines sur un fil d'or et on y entremêlait des perles et des bagues. Lessing compare leur habileté avec celle des bouquetières qui doivent montrer beaucoup de goût dans l'assortiment des fleurs et un sens vif de la couleur.

Klotz avait mal compris ce que Lippert avait dit sur la manière de polir les pierres pour les obtenir convexes, et sur l'avantage qui en résulte : il se sert des termes sans en saisir le sens. Lippert parle

1. *Hist. Nat.*, XXXVII, 195.
2. Voy, Blümner, *op. cit.*, III, 304.
3. XXXVII, 80. — Voy. le commentaire de Schöne, p. 142.

de la perspective apparente qui est obtenue par les pierres convexes, tandis que Klotz attribue le choix de ces pierres à l'exiguïté de l'espace dont dispose l'artiste. Natter avait aussi remarqué les avantages de la convexité dans plusieurs pierres gravées : ainsi il est plus facile de faire ressortir les mains et les jambes ; l'empreinte n'est pas effacée ; le travail est relativement plus facile, car l'espace qui se trouve entre la pierre et l'outil est plus considérable dans une pierre convexe ; l'outil peut pénétrer plus avant et faire une gravure plus profonde. Mais ni Natter, ni Lippert n'ont attaché une grande importance à cette préférence. C'est uniquement le sujet que l'on se propose de graver qui décide du choix d'une surface plate ou convexe. C'est le génie de l'artiste qui fait tout ; la perspective et l'espace lui sont subordonnés. Klotz, qui voulait rendre service avec son livre aux érudits et aux artistes, n'a compris ni les uns, ni les autres. [1]

Les pierres concaves, qui sont très rares parmi les gemmes, amènent Lessing à discuter, dans une lettre d'une longueur respectable, la question du verre grossissant [2]. Les Anciens le connaissaient-ils? Le passage de Pline qui a suscité la question est le suivant : « Les émeraudes sont ordinairement concaves, afin qu'elles concentrent les rayons lumineux ; c'est pourquoi, d'après une convention tacite,

1. Lettres 41-44.
2. Lettre 45.

il est défendu de les tailler, quoique la dureté des émeraudes scythiques et égyptiennes soit telle qu'on ne peut pas les entamer. Ces pierres, quand elles sont d'une certaine dimension, reflètent comme les miroirs, les images des choses. L'empereur Néron regardait les jeux des gladiateurs à travers une émeraude [1]. » Vettori et d'autres ont tiré de ce passage la conclusion que les Anciens connaissaient le verre grossissant. Mais, objecte Lessing, l'expression *visum colligere* dont se sert Pline n'est pas possible, si la pierre est concave ; cette locution n'est pas à prendre dans le sens de la dioptrique, mais dans celui de la catoptrique. Puisque les rayons rejetés par une face convexe divergent, et ceux d'une face concave convergent, c'est la face concave qui donne la plus forte lumière et c'est cette intensité de lumière et de couleur que Pline voulait exprimer. Solin, qui dans son ouvrage a compilé Pline, y voit une espèce de miroir, mais Solin a souvent défiguré son auteur. Les arguments de Lessing sont convaincants ; il croit, et avec raison, que le verre en question était une espèce de lorgnon dont la couleur verte avait une influence bienfaisante sur la vue de Néron, et dans ce cas la face cave reflète mieux la couleur que la convexe [2]. C'est ainsi que les graveurs en pierres fines fixaient les émeraudes pour se fortifier la vue. Cependant

1. *Hist. Nat.*, XXXVII, 64.
2. Voy. Blümner, *op. cit.*, III, 316.

les passages que Lessing cite à l'appui de sa thèse (que Néron n'était pas myope, mais presbyte), prouvent juste le contraire [1]. Il ne veut pas reconnaître l'existence du verre grossissant chez les Anciens, tout en connaissant les passages qui parlent des boules remplies d'eau qui grossissent et servent de verre ardent. Mais, dit-il, c'est justement cette croyance que l'eau est nécessaire pour grossir les objets, qui a empêché les Grecs et les Romains de faire le dernier pas dans cette voie. Il ajoute ce joli mot sur leurs inventions : « L'aube apparaissait pour eux, mais ils cherchaient le soleil levant au couchant. » Lessing avait sans doute raison quand il disait qu'aucun passage des Anciens ne prouve l'emploi du verre grossissant, mais les découvertes plus récentes nous ont montré le contraire. On a trouvé dans les tombeaux des lentilles convexes dont quelques-unes avec montures ; elles ne pouvaient servir qu'à grossir [2]. Il est très probable que les graveurs s'en servaient pour exécuter les ou-

1. Lessing l'a reconnu lorsque Veltheim lui a fait ses objections. Voy. Schöne, p. 160.

2. Voy. Blümner qui a consacré tout un Excursus à cette question, III, 313 et suiv. ; Froehner, *La Verrerie antique*, p. 105 ; Deville, *Hist. de l'art de la Verrerie dans l'antiquité*, p. 92, cite un petit disque de verre blanc le plus pur, taillé en plan convexe, véritable objectif d'un instrument d'optique à la façon de nos longues vues. On l'a trouvé dans un tombeau de la nécropole de Bérénice en Cyrénaïque. Il est actuellement au Musée de Sèvres.

vrages où la vue seule, quelque perçante qu'elle soit, ne suffit pas, même s'ils avaient, comme dit Lessing, la vue dans la main. « Les Anciens voyaient peu, dit-il, mais ils voyaient plus distinctement; leurs yeux étaient plus aigus que les nôtres. Toute la différence entre les Anciens et les modernes ne consiste-t-elle pas dans ce fait ? »

Après avoir réfuté l'opinion de Klotz sur l'avantage que les anciens graveurs pouvaient tirer des taches contenues dans les pierres [1], Lessing s'occupe dans les dernières Lettres [2] de l'étymologie des mots *camée* et *opale;* il explique le nom de plusieurs pierres, comme *sardonyx*, *agate-onyx* et contredit souvent les dénominations données par Lippert. Ses étymologies sont plus ingénieuses que vraies. On y admire seulement le soin de l'infiniment petit qui a attiré l'esprit de Lessing aussi bien que les questions de l'art en général. Il termine la partie savante de son œuvre par quelques remarques sur la description de la Dactyliothèque de Zanetti faite par Gori [3].

Dans les sept dernières Lettres, nous avons un portrait du caractère moral de Klotz, qui valait encore moins que son érudition. Qu'on se rappelle l'écorchement de Marsyas par Apollon et on aura

1. Lettre 46.
2. Lettres 47-50.
3. Réimprimée dans le IV[e] volume de la *Bibl. des monuments figurés*, de M. S. Reinach.

une image antique de cette lutte mémorable. On fit à Lessing le reproche que ces dernières lettres n'avaient rien d'archéologique. « Au moins, disait-il, elles ont le ton antique. Cela m'a coûté de la peine de le trouver; je ne m'y habituerai jamais, et j'aurai toujours besoin d'un Klotz pour me le dicter [1]. »

Nous avons laissé de côté quelques lettres archéologiques qui ne se rapportent pas à Klotz, mais qui s'adressent à Heyne. Elles traitent de la statue appelée le Gladiateur Borghèse [2]. Lessing, dans son *Laocoon* [3], parle d'une découverte qu'il croyait avoir faite à propos de cette œuvre, découverte, ajoute-t-il, dont je suis aussi fier qu'on peut l'être des découvertes de cette espèce. Winckelmann avait dit que quelques-uns croient que le Gladiateur représente un Discobole, mais on pourrait, avec plus de raison, le prendre pour l'image d'un soldat qui s'est signalé particulièrement dans une circonstance dangereuse. Lessing songeait à Chabrias qui a empêché, dans la position représentée par la statue, la défaite complète de l'armée, et auquel sa patrie reconnaissante fit élever un monument le reproduisant dans cette position. Il s'appuyait sur le passage de Cornélius Népos [4] et expliquait *obnixo*

1. Brouillon de la Lettre 58. — Œuvres, XIII, 2, p. 228.

2. Aujourd'hui au Louvre, sous le nom de *Gladiateur combattant*.

3. Chap. XXVIII.

4. *Vita Chabr.*, chap. I : « ... reliquam phalangem loco vetuit

genu scuto non pas par « le genou appuyé contre le bouclier », ce qui serait en contradiction avec le mouvement de la statue, mais en mettant une virgule après *genu*, et rapportant *scuto* aux mots suivants il traduisait : « qui, le genou fortement appuyé, reçoit le choc de l'ennemi avec le bouclier et tient la lance en avant. » Le Gladiateur représenterait donc ce que fit Chabrias. Lessing soumit cette opinion à Winckelmann en laissant « à son regard pénétrant de décider, s'il a remarqué au point de vue de l'art quelque chose qui puisse combattre son opinion ». La réponse ne se fit pas attendre longtemps, mais ce ne fut pas Winckelmann qui répondit. Heyne, dans les « Annonces savantes de Gœttingue », en analysant les *Monumenti inediti* (1767), disait dans un article non signé que Winckelmann n'a même pas relevé cette erreur de Lessing et que cela lui fait honneur; il aurait pu lui dire qu'il a confondu le Gladiateur avec la statue nommée Miles Veles qui se trouve à Florence.

Lessing fut indigné de cette critique; elle arrivait au moment où il travaillait à la première partie des *Lettres archéologiques*. Se croyant attaqué par un acolyte de Klotz, il fit immédiatement une digression dans la 13[e] Lettre pour se défendre. Il dit que s'il a confondu les deux statues, c'est que Winckelmann les avait confondues également,

cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. »

puisque lui, il n'en parle que d'après l'*Histoire de l'Art*. Mais il n'en est rien; il n'avait jamais voulu discuter sur le Miles veles, mais bien sur le Gladiateur Borghèse. Et il ajouta : « Je saisirai la première occasion pour prier le savant de Gœttingue de s'expliquer plus clairement. Ce qu'on a dit contre mon explication ne prouve rien; on aurait pu faire d'autres objections et, en effet, je n'attends que celles-là pour confirmer définitivement mon hypothèse ou la retirer [1]. » Heyne prit peur. Il écrivit immédiatement une lettre très humble à Lessing, où il regrettait de s'être servi d'une expression blessante, et promit de rectifier les choses dans un numéro suivant [2]. Peu après, dans la critique de la première partie des Lettres [3], il lui cita deux passages de Diodore et de Polyen qui mettent hors de doute que l'explication de *obnixo genu scuto*, donnée dans le *Laocoon*, est fausse. Lessing connaissait-il ces passages, comme il le dit dans la 38e Lettre, ou bien y fut-il amené seulement par la critique de Heyne? S'il les connaissait, comme le croit Blümner [4], pourquoi n'a-t-il pas retiré son hypothèse dès la 13e Lettre? Schœne [5] et avec lui Erich Schmidt [6] voient dans les Lettres 35-

1. Lettre 13. fin.
2. Lettre de Heyne du 17 octobre 1768, p. 258.
3. *Gœttingische Gel. Anzeigen*, 29 octobre 1768.
4. *Introduction* aux *Lettres archéol.*, pp. 14 et suiv.
5. *Introduction*, pp. XL et suiv.
6. *Lessing*, II, p. 152.

39 où Lessing, convaincu par la force des arguments de Heyne, retire son hypothèse, un tour de sophiste qui masque sa retraite avec la meilleure grâce du monde. Mais il est peu probable que Lessing n'ait pas connu deux passages que les commentateurs de Cornélius Népos citaient [1]. S'il a déclaré attendre pour examiner la question, il se peut très bien qu'il ait pensé aussi bien à vérifier les passages qu'à considérer les raisons artistiques qui étaient contraires à son hypothèse. Blümner a donc raison quand il dit que même un Lessing peut dissimuler son oubli ou son ignorance ; mais s'en vanter et dire qu'on connaissait un argument après que l'adversaire l'a fait valoir, ce serait peu digne d'un homme qui cherche la vérité.

La seconde partie des Lettres commence donc par la discussion de ce problème [2]. Le ton y tranche singulièrement sur celui des Lettres dirigées contre Klotz; Lessing se trouve ici en face d'un vrai savant, qu'on a pu appeler « un pédant des chaires universitaires » [3], mais auquel personne ne peut contester les services rendus à l'étude de l'antiquité. Quels que soient ses torts envers Lessing après sa mort [4], il n'en est pas moins vrai que l'auteur du *Laocoon*, aussi bien que Winckelmann, estimait les

1. Voy. la lettre de Heyne à Lessing, du 7 avril 1769, p. 289.
2. Lettres 35-39.
3. Justi, *Winckelmann*, II, 2, p. 231.
4. Voy. t. Ier, p. 45.

vastes connaissances qu'il mit au service de l'archéologie. Ces cinq lettres montrent une certaine accalmie au milieu de ce débordement de persiflage et de raillerie versé sur la tête du malheureux Klotz. — Lessing écarte d'abord les objections que celui-ci souleva dans sa critique du *Laocoon* contre l'explication de *obnixo genu scuto* et la défend tant qu'il peut ; le *que* après *projecta* se trouve dans un seul manuscrit; cela suffit à Lessing, qui, dans cette matière, n'avait pas de principes bien fermes. Se tournant ensuite vers Heyne, il repousse l'accusation d'avoir confondu le Gladiateur avec le Miles veles. Heyne, d'après sa lettre, voulait seulement dire que l'hypothèse de Lessing convenait plus à la seconde qu'à la première statue. « Du reste, ajoute Lessing [1] — et ici commence la retraite — je ne suis plus si sûr de l'hypothèse émise dans le *Laocoon*. On apprend chaque jour ; le *Laocoon* était à peine imprimé lorsque j'ai découvert une circonstance qui a jeté le trouble dans ma joie. » Il avoue qu'il fut induit en erreur par Winckelmann qui disait que toute la figure reposait sur la cuisse gauche et que la jambe droite est étendue en arrière. C'est juste le contraire qui a lieu. Mais cette méprise seule ne l'aurait pas décidé à retirer son hypothèse. Deux autres arguments tirés par Heyne de la statue elle-même ne lui semblent pas convaincants non plus. Les soldats de Chabrias, selon

1. Lettre 36.

Cornélius Népos, devaient seulement retenir l'ennemi, tandis que le Gladiateur les attaque lui-même. L'artiste — Agasias — pouvait néanmoins représenter Chabrias combattant, dit Lessing ; attaque et défense auraient pu être combinées. Le sculpteur a les mêmes droits que le poète ; il peut, dans l'intérêt de l'art, s'écarter de la donnée historique. L'autre objection de Heyne que la statue rappelle plutôt un gladiateur qu'un général, n'est pas probante non plus. Cette statue, dit Lessing, est iconique ; les traits accusent plutôt un guerrier qu'un mercenaire. Ce qui est irréfutable dans la critique de Heyne ce sont les passages de Diodore [1] et de Polyen [2]. Il n'y a pas de doute que l'expression *obnixo genu scuto* ne soit traduite du grec ; *scuto* ne peut pas être séparé de *genu*, donc la statue ne peut pas représenter Chabrias. « Ce sont ces passages, dit Lessing, auxquels je pensais en écrivant la treizième Lettre. » Aurait-il dit cela s'il ne les avait pas connus avant que Heyne les lui eût signalés ? C'est peu probable. Il n'abandonne son hypothèse qu'après une vaillante lutte. « Qu'on ne m'accuse pas de sophistique, dit-il, comme s'il avait pressenti qu'il y a quelque chose de louche dans cette défense ; faut-il donc abandonner une position parce

1. Lib. XV, xxxii, 5 τὰς ἀσπίδας πρὸς τὸ γόνυ κλίνοντας (aùj. κλίναντας).

2. *Strat*, lib. II, cap. 1, 2 : τὰς ἀσπίδας ἐς γόνυ προσερεισαμένους.

qu'on voit qu'on ne peut pas la défendre longtemps? Dans une prochaine édition de mon *Laocoon*, tout ce chapitre avec d'autres notices archéologiques que tant de critiques sagaces ont pris pour la partie principale de l'œuvre, sera supprimé [1]. » Et il ajoute : « Dans les études de l'antiquaire, il est souvent plus honorable d'avoir trouvé le vraisemblable que le vrai ; en cherchant le premier, toute notre âme était occupée ; peut-être un heureux hasard nous a-t-il aidé à trouver l'autre [2]. » En effet, tous les traités archéologiques de Lessing sont plutôt remarquables par la recherche de la vérité que par les résultats obtenus. Une fois pourtant il a produit une admirable dissertation archéologique ; c'était en cherchant la manière dont les Anciens représentaient la Mort. Les autres fragments qui précèdent ou qui suivent cette découverte méritent que nous les mentionnions au moins brièvement.

D'abord il faut citer les fragments d'une troisième partie de *Lettres archéologiques* [3]. Dans la Correspondance nous trouvons souvent exprimée l'idée de continuer ces Lettres. Le plan en était dressé, mais le départ de Lessing de Hambourg pour Wolfenbüttel, ou le sujet trop spécial pour le public fit avorter ce projet. On voit, d'après les courtes notes, que cette troisième partie aurait démontré ce

1. Lettre 38, fin.

2. Lettre 39.

3. *Entwürfe zur Fortsetzung der Briefe antiquarischen Inhalts* ; Œuvres, XIII, 2, pp. 225-246.

que Klotz dans son livre sur les Gemmes avait pris à Winckelmann et à Christ. Mais ce n'eût pas été Klotz seul qui aurait été l'objet de ses attaques; son ami Riedel eût reçu aussi son châtiment. Ce dernier avait calomnié Lessing à plusieurs reprises et lui reprochait dans la *Gazette d'Erfurth* le ton « trop antique » de ses *Lettres archéologiques*. « Les expressions crues, dit Lessing, peuvent être employées par le médecin, le satirique et l'écrivain qui veut appuyer sur une idée; la fausse pudeur n'est pas une qualité; il faut avoir de l'humanité et de la modestie, et en cela je suis ancien [1]. » Il était curieux de voir attaquer Lessing à cause de ce ton satirique par une coterie qui n'agissait que par la calomnie et par les personnalités et qui touchait dans chacun de ses comptes rendus à la vie privée des auteurs. La querelle de Klotz avec Burmann était-elle menée avec des expressions si délicates?

Les fragments de la troisième partie n'ont paru qu'après la mort de Lessing édités par Eschenburg en 1783. Outre les discussions minéralogiques, Lessing y voulait faire entrer une autre dissertation commencée en 1768, mais restée inachevée et intitulée : « Sur les images des ancêtres chez les Romains [2]. » Klotz, dans la préface qu'il écrivit à la traduction allemande des *Mémoires archéologiques*

1. Brouillon de la Lettre 66, p. 231.

2. *Ueber die Ahnenbilder der Rœmer;* Œuvres, XIII, 2, pp. 309-325. Comp. *Collectaneen*, sous AHNENBILDER et IMAGINES.

de Caylus, soutenait que ces images n'étaient pas des masques en cire, mais des peintures à l'encaustique [1]. Lessing entreprit la réfutation de cette thèse avant que la querelle entre lui et Klotz n'éclatât. Il voulait donc la publier sans nom d'auteur, sous le masque d'un simple instituteur, qui donnerait une bonne leçon au professeur de Faculté, conseiller intime de Klotz. Le travail ne fut pas continué et ce n'est qu'en 1792 qu'il fut publié par Eschenburg. Il est écrit d'un seul jet, dans un style vif et alerte, et quoiqu'il ne contienne que la réfutation de Klotz, on voit par certaines remarques les idées de Lessing sur ce sujet, repris en 1806 par Eichstaedt [2] et plus tard par Quatremère de Quincy [3], Visconti [4], Raoul-Rochette [5], Benndorf [6] Hübner [7]. Tous ces savants confirment l'opinion de

1. Rappelons que Caylus a découvert le procédé de la peinture encaustique des Anciens ; voy. Rocheblave, *op. cit.*, p. 278.

2. *De Imaginibus Romanorum*, 1806.

3. *Le Jupiter Olympien*, p. 36.

4. *Mus. Pio-Clementino,* VI, 21.

5. *Peintures antiques inédites*, pp. 334 et suiv.

6. *Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken*, dans les *Denkschriften* de l'Académie de Vienne, 1878, vol. XXVIII, pp. 301, 370.

7. *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, LXVI, 26 et 33. *Programm zum Winckelmannsfest*, p. 24. — L'auteur croit que ces masques de cire ont donné naissance aux portraits romains. Sur le *Jus Imaginum* et les cérémonies funéraires, voy. Mommsen, *Rœm. Staatsrecht*, I², 426, 427 et 432 ; Marquardt, *Privatleben der Rœmer*, I², 235 et 342.

Lessing, que ces images étaient des masques de cire peinte pris sur les morts. Plus tard, Lessing s'aperçut que l'opinion de Klotz n'était qu'un plagiat de celle de Christ [1].

Lessing commence par critiquer les sources citées par Klotz qui sont toujours de second ordre. J'aime les savants, dit Lessing, qui me montrent immédiatement la vraie forge. Ainsi Klotz ne citait pas, à propos du *ius imaginum*, le passage décisif de Cicéron [2]; il ne disait pas s'il s'agit des *nobiles* ou des patriciens; si celui qui était élevé au rang de *nobilis* avait droit aux images, ou bien son fils seulement; il ne parlait pas de l'emplacement de ces images non plus. Mais pour un antiquaire comme Klotz, c'est le côté artistique qui est la chose principale! Suivons-le dans cette voie. Les Anciens appellent ces images aussi *cerae;* Klotz en concluait qu'elles étaient des peintures à l'encaustique. Pourquoi les Romains auraient-ils choisi la cire, la matière la plus fragile et qui résiste le moins au temps, demande-t-il? Si les Anciens ne pouvaient pas faire ces images en airain ou en marbre, à cause

1. Voyez la note sur la 97e Lettre; Œuvres, XIII, 2, p. 246, et *Collectaneen* sous le mot CHRIST, p. 301. — Christ pensait probablement aux portraits exécutés sur panneau de bois par le procédé ordinaire de la peinture encaustique. Des portraits de ce genre se trouvent dans les tombeaux égyptiens. Graff et Richter en ont présenté une riche collection à l'Institut. Voy. Maspero, *Revue critique*, 6 janvier 1890.

2. *Contre Verres*, V. 14.

des déplacements, ils employaient au moins un procédé qui réunit la durée avec la légèreté. Puis, ces *fumosae imagines* furent portées hors des maisons lors des enterrements ; la cire ne pouvait pas résister à la pluie ni au soleil, comme des tableaux qu'on pouvait laver et que l'humidité extérieure rendait encore plus brillants. Mais, réplique Lessing, on pouvait, par un mélange, rendre la cire plus dure ; puis ces images étaient enfermées, et on ne les sortait que pendant certaines cérémonies. Puisque la fumée s'ôte facilement des tableaux à l'encaustique qui, dans la suite, deviennent plus brillants, Klotz croyait que l'expression *fumosae imagines* désignait la même chose ; mais cette épithète montre justement que la fumée ne s'enlevait pas. « Klotz a vu sortir de cette fumée une belle flamme, il nous dit : Voyez donc ! mais à peine y avons-nous regardé que la fumée a étouffé la flamme. » — Lessing dissèque ensuite les témoignages des Anciens cités par Klotz qui se vantait de les avoir lus tous. Ce n'était guère son habitude ! Nulle part, dit-il, je n'ai trouvé de traces des figures bosselées. Mais n'y a-t-il pas d'autres ouvrages en cire que les figures bosselées, demande Lessing ? Partout où les auteurs latins emploient les mots *imagines, cerae pictae,* Klotz les explique dans son sens ; mais il y a un passage de Polybe qui prouve juste le contraire de sa thèse. Tout cela ne l'arrête pas. Polybe parle probablement d'autres images ; le passage serait trop long à citer, dit-il. C'est jus-

tement ce passage que Lessing cite et traduit [1]. Il démontre que les expressions dont se sert Pline correspondent tout à fait à celles de Polybe et qu'il ne s'agit pas chez l'auteur grec d'autres images que de celles en question. A la fin, Lessing cite encore une épigramme de Martial où *cera*, les images, sont en opposition à *tabula*. « Et maintenant j'arrive à l'ignorance de Klotz », dit Lessing, mais le fragment s'arrête là-dessus.

Les autres notices archéologiques sont tantôt des notes prises au fur et à mesure des lectures, tantôt des remarques et des rectifications à propos de l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann et de l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon. Longtemps encore après ses querelles avec Klotz, Lessing pensait devenir l'éditeur de Winckelmann [2]. Riedel, qui avait donné à Vienne une édition de l'*Histoire de l'Art* (1776), n'était pas à la hauteur de cette tâche Lessing, après son voyage à Rome, voulait rendre ce service à l'œuvre qui a fondé la science archéologique, mais ses travaux de bibliothécaire et ses disputes théologiques l'en empêchèrent. Il avait senti de bonne heure que la partie historique de l'*Histoire de l'Art* manquait de base solide. Les

1. Polybe, *Hist.*, VI, chap. LII et LIII. — Il y fait deux contresens et ne voit pas l'allusion aux acteurs qui mettaient les masques le jour des funérailles et endossaient les habits du défunt. Voy. le commentaire de Blümner, p. 394.

2. Voy. Lettre à Dassdorf du 26 septembre 1776, p. 671.

Remarques sur l'œuvre de Winckelman [1], inscrites dans son exemplaire, mettent surtout en lumière les deux points suivants : Winckelmann avait nié l'influence égyptienne sur la Grèce ; Lessing affirme qu'une influence orientale est manifeste, et les archéologues de nos jours lui donnent amplement raison. Winckelmann ne disait rien de l'école de sculpture qui florissait en Asie-Mineure après Alexandre le Grand, croyant que les arts ont décliné en même temps que la liberté; Lessing, en datant le *Laocoon* du temps des empereurs, indiquait clairement que la disparition de la liberté en Grèce n'avait pas causé la mort de la sculpture. Dans ses Remarques, il confirme de nouveau cette opinion, en disant que Winckelmann aurait dû accepter pour base de son chapitre sur les écoles des artistes le passage de Pline où celui-ci parle des écoles de l'Asie-Mineure [2]. — Parmi les notices, nous pouvons encore relever celles où Lessing émet l'avis que la plupart des prétendues statues en ivoire n'avaient que le visage, ainsi que quelques autres parties, nues et visibles, travaillés en cette matière ; que le mot *lanx* signifie des plats et non des plateaux [3] ; que l'expression *statua lusca* se rapporte à la vue creuse et faible que montrent toutes

1. *Handschriftliche Anmerkungen zu Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums.* — Œuvres, XIII, 2, pp. 332-347.

2. *Hist. Nat.*, XXXV, 75.

3. Comp. *Laocoon*, chap. XXIX.

les anciennes statues à cause de leurs prunelles plates ; nous remarquons encore la note sur la statue de Cupidon enlevée par Caligula aux Thespiens. — Toutes ces notes sont suggestives et peuvent être utiles à un éditeur de l'*Histoire de l'Art*. Aussi, dans la traduction française de Jansen, les a-t-on ajoutées à l'œuvre de Winckelmann, de même que celles de Heyne [1].

Nous pouvons ranger dans la même catégorie quelques menues remarques sur Montfaucon [2] qui guidait Lessing dans ses recherches archéologiques, et qu'il consultait à défaut des monuments. Les nombreuses notices réunies sous le titre : *Collectaneen*, qui remontent à 1768, année où il se mit à écrire les *Lettres archéologiques* abondent en détails de ce genre [3]. — La notice historique sur la Table isiaque [4], monument qui se trouve à Turin,

1. *Histoire de l'Art*, II, 2, p. 217.

2. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, 1re partie. — Œuvres, XIII, 2, pp. 347-351.

3. Voy. les notices sous les mots : *Cameo* (p. 291), *Chalcedon* (p. 299), *Gemmen* (pp. 351-365), *Sardonyx* (p. 482), *Borghesische Fechter* (p. 283) ; notes qui complètent les *Lettres archéologiques ;* les notes sur les *Caryatides* et sur le graveur *Dioscouride* (Œuvres, XIII, 2, p. 363).

4. *Fragment über die Isische Tafel*, *Ib.*, 354-362 ; comp. *Collectaneen*, sous le mot TABULA ISIACA (p. 396), où Lessing cite le travail de Caylus sur la table et son opinion sur la date récente de son origine. « Ich habe diese Erklärung noch nicht gelesen », ajoute Lessing, voyant que Caylus avait déjà exprimé la même opinion que lui. — Dans le *Nachlass* (*Lao-*

prouve que cette table ne remonte pas plus haut que l'époque où le culte d'Isis fut introduit à Rome, hypothèse confirmée par les archéologues de nos jours qui la placent au temps de Hadrien. Lessing retrace, d'après Kircher, l'histoire de cette table, parle de son âge et de ses commentateurs qui voyaient en elle un monument de la plus haute antiquité. Lessing a vu la table pendant son voyage en Italie [1], mais la notice est antérieure à son voyage.

La dernière notice concernant les antiquités, écrite en 1771, se rapporte à la statue dite *Agrippine* qui se trouve au Musée de Dresde, aujourd'hui connue sous le nom d'Ariane [2]. Winckelmann vantait l'expression du visage de cette statue. Il la trouvait plongée dans des méditations et insensible, à force de soucis et de chagrin, à toute sensation. Elle représentait pour lui Agrippine. Le peintre Casanova, frère cadet du fameux aventurier, niait la ressemblance avec les têtes connues de la femme de Germanicus. Lessing alla encore plus loin et déclara que la tête était moderne. Il avait trouvé dans un ouvrage la reproduction d'une statue, sans tête, ni bras [3]. Il concluait, par certains indices,

coon, pp. 303, 453, éd. Blümner), Lessing croit encore que la table est très ancienne.

1. Voy. *Tagebuch der ital. Reise;* Œuvres, XIX, p. 594.

2. *Ueber die sogenannte Agrippina ;* Œuvres, XIII, 2, p. 329.

3. Dans Cavallieri, *Antiquae statuae urbis Romae*, 1585, tab. 50 (statua incognita pulcherrima). La statue fut trouvée dans les jardins du cardinal Ferrara; voy. *Collectaneen,* sous :

que c'était la même qu'on conservait à Dresde. Son article souleva les protestations des artistes [1]; Lessing se souciait peu des clameurs. Il écrivit à son frère : « Je voulais seulement prouver aux connaisseurs qui regardent dédaigneusement les antiquaires puisant leur science dans les livres, que ces connaissances sont fort utiles; elles doivent guider ceux qui se fient uniquement à leur goût. Un homme d'un coup d'œil très fin, sans connaissances des sources antiques, ne peut-il pas se tromper [2]? » Son hypothèse est fausse; mais il a le mérite d'avoir reconnu dans l'estampe de Cavallieri la

Cardinal von Ferrara (p. 339), Agrippina (p. 252), où Lessing dit que la collection d'estampes de J. Marchuccius (1623) contient également la reproduction de la statue, sans tête, ni bras.

1. Cependant, de nos jours, Rietschel déclarait aussi que la tête, tout en étant antique, n'appartenait pas à la statue. Voy. Danzel-Guhrauer, *Lessing*, II, 351. M. G. Treu, le conservateur actuel du Musée, dans une communication dont il a bien voulu nous honorer, affirme également que la tête n'appartenait pas primitivement à la statue, car non seulement elle est trop petite pour le corps et d'un marbre différent, mais même d'un autre style. La tête est probablement l'imitation d'une œuvre de Praxitèle du ɪᴠᵉ siècle avant J.-C., tandis que le corps est la copie d'une statue qui date de l'époque des successeurs d'Alexandre. — M. Treu n'accepte pas la dénomination d'Ariane, ni l'explication de Furtwaengler (*Annali dell' Inst. arch.*, 1878, p. 100), d'après laquelle la statue représenterait une nymphe locale. Rien n'est sûr tant qu'on n'aura pas trouvé la vraie tête.

2. Lettre du 28 octobre 1772.

statue restaurée [1]. Lessing lui-même, en passant par Dresde, en 1775, a modifié son jugement après un examen attentif [2].

Ce dernier article prouve jusqu'à quel point Lessing a pu s'élever dans l'appréciation des œuvres d'art, uniquement à l'aide des anciens écrivains et des estampes. Si le commerce assidu avec les œuvres d'art lui fait défaut, il possède au plus haut degré les sources ; grâce à cette connaissance, il obtient des résultats qui ont rendu service à la science archéologique. Une fois, il fit même une découverte digne du plus grand archéologue en cherchant la solution d'un problème qui se poursuit toujours, mais dont il a jeté les bases.

Dans aucun de ses travaux d'antiquaire l'érudition de Lessing mise au service de l'investigation archéologique n'a porté de si beaux fruits que dans le mémoire *Sur la manière dont les Anciens ont représenté la Mort* [3]. Nous devons ce travail éga-

1. L'opinion de Hettner (*Bildwerke der kgl. Antikensammlung zu Dresden* [4], n° 280), que la tête appartient à la statue, mais qu'elle n'a pas été bien mise à sa place, est fausse.

2. Voy. Danzel-Guhrauer, II, 352.

3. *Wie die Alten den Tod gebildet. — Eine Untersuchung*, 1769 : Œuvres, XIII, 2, pp. 247-306. — Voy. la traduction française de ce traité dans : *Recueil de pièces intéressantes concernant les antiquités*, par Jansen, le traducteur de Winckelmann (Paris, 1787, 2e vol.). — L'exemplaire de l'Institut contient des notes manuscrites de Hase que Maury a mises à profit et que nous avons publiées dans la *Revue philologique* de Budapest, 1895.

lement à la querelle avec Klotz ; tellement est vrai le mot de Gœthe que le diable lui-même doit créer : le mal enfante le bien. Le ton de cette étude n'est plus le même que celui des *Lettres archéologiques*. Ces dernières n'avaient peut-être pas produit le meilleur effet sur le public. Ce n'est pas avec elles qu'il voulait se présenter au duc de Brunswick, lorsqu'il s'agît pour lui d'obtenir l'emploi de bibliothécaire à Wolfenbüttel. La discussion y était trop violente ; l'intérêt s'éparpillait sur mille détails. Mais le travail sur la Représentation de la Mort fut écrit d'un seul jet. C'est cette dissertation qu'il fit remettre au duc. L'impression produite sur le public lettré fut surprenante. « Il faut être jeune, dit Gœthe dans ses Mémoires, pour s'en représenter l'effet... Nous étions ravis de cette belle pensée, que les Anciens avaient regardé la Mort comme le frère du Sommeil et les avaient représentés comme deux Ménechmes, pareils, à s'y méprendre. Nous pouvions donc enfin célébrer le triomphe du beau [1]. » C'était un soupir de délivrance.

L'idée mère de ce travail était exposée dans une note au chapitre XI du *Laocoon*. Lessing y combat Caylus qui, en recommandant aux peintres la scène de l'*Iliade* où Apollon confie à la Mort et au Sommeil le cadavre lavé et embaumé de Sarpédon pour le porter dans sa patrie, ajoute : « Il est fâcheux qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les

1. *Poésie et Vérité*, VIII, p. 96.

attributs qu'on donnait de son temps au Sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui se groupe avec la Mort. » Lessing dit que « c'est demander à Homère un de ces petits enjolivements qui sont le plus en opposition avec sa grande manière. Les attributs les plus expressifs qu'il eût pu donner au Sommeil eussent été loin de le caractériser aussi complètement, de faire naître en nous une image aussi vive que ce seul trait par lequel il en fait un frère jumeau de la Mort. Que l'artiste cherche à rendre ce trait et il pourra se passer de tout attribut. Les artistes anciens ont effectivement donné au Sommeil et à la Mort la ressemblance que nous nous attendons si naturellement à trouver chez des jumeaux ». Et il cite la description du coffre de Cypsélus dans Pausanias [1], où le Sommeil et la Mort étaient représentés comme des enfants endormis tous deux dans les bras de la Nuit; seulement l'un était blanc, l'autre noir; celui-là dormait, celui-ci paraissait dormir. Tous les deux avaient les pieds croisés [2] l'un sur l'autre. Lessing ajouta que les Anciens n'avaient jamais

1. Livre V, 18, 1.
2. D'autres traduisent *crochus;* voy. plus loin.

représenté la Mort sous la forme d'un squelette; leurs poètes eux-mêmes ne l'ont jamais imaginée sous cet aspect repoussant. Klotz a critiqué cette note dans la préface à la traduction allemande du deuxième volume des *Mémoires* de Caylus, en citant à Lessing force monuments antiques où l'on trouvait des squelettes. Lessing saisit cette occasion pour développer une pensée juste en elle-même et la corroborer avec des arguments très solides.

Dans une courte préface Lessing prie le lecteur de ne pas apprécier son travail d'après l'occasion qui l'a fait naître. La postérité a exaucé ce vœu; elle a oublié la préface de Klotz et elle se souvient uniquement des résultats obtenus. Lessing divise son travail en trois parties qu'il intitule : Motif (*Veranlassung*), Recherche (*Untersuchung*) et Examen (*Prüfung*), de sorte que la dissertation présente l'unité requise dans ce genre de discussion. Après avoir exposé brièvement les objections de Klotz, il ajoute : J'ai dit que les anciens artistes n'ont pas représenté la Mort par un squelette et je le soutiens encore. Mais est-ce donc la même chose que d'affirmer qu'ils n'ont jamais fait de squelettes? Certes, on en trouve sur les anciens monuments, mais représentent-ils nécessairement la Mort, la divinité de la Mort? Et sans plus s'inquiéter de Klotz, il commence ses investigations et prouve d'abord que les anciens artistes ont représenté la Mort sous une autre forme que le

squelette, et ensuite qu'ils attachaient une autre idée que celle de la Mort à la représentation des squelettes.

Lessing revient sur la scène homérique et sur le coffre de Cypsélus. Il pose comme principe que les Anciens conservaient toujours la même figuration d'un être idéal; ces représentations tout arbitraires, une fois acceptées, les artistes ne pouvaient plus s'en écarter sans danger de n'être pas compris. Ce principe est juste et la mythologie figurée l'atteste, mais justement pour l'image de la Mort, les archéologues, comme nous le verrons, ont trouvé quelques écarts à la règle générale [1]. Winckelmann, dans son essai sur l'allégorie, reconnut bien le Sommeil sur certains monuments, mais il ne s'est pas prononcé sur son frère jumeau, la Mort. Lessing, au contraire, croit voir dans les monuments funéraires où deux génies, ailés ou non, dorment appuyés sur un flambeau renversé, le Sommeil et la Mort. Cette dernière est souvent représentée seule, pressant d'une main le flambeau contre le cadavre et tenant dans l'autre une couronne et un papillon. Sur le titre de la dissertation de Lessing on voyait une telle représentation empruntée à Bellori; celui-ci disait que c'était

1. Sur les représentations du Sommeil, voy. Winnefeld, *Hypnos; Ein archaeologischer Versuch*, 1886. — La description du coffre de Cypsélus, dit l'auteur, ne peut pas compter dans les énumérations de mythologie figurée. — Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, 1893, p. 171.

l'Amour qui éteint le flambeau, c'est-à-dire les passions dans le cœur de l'homme ; mais tout jeune homme ailé, objecte Lessing, n'est pas l'Amour, et Klotz avait tort d'écrire l'histoire de ce dieu d'après les pierres gravées où il voyait un génie ailé [1]. Même l'arc ne prouve pas toujours qu'il s'agit d'Amour ; l'arc cassé était un symbole de la vie usée, tandis que la couronne mortuaire et le papillon, symbole de l'âme qui quitte le corps, indiquent suffisamment que c'est la Mort. Aucune autre divinité n'aurait pu rester à côté d'un mort, excepté le dieu de la Mort lui-même. Mais peut-être est-ce le génie de l'homme qui se tient à côté du cadavre ? Ce serait contraire à la manière de penser des Anciens. Ils croyaient que le génie quitte l'homme quelques moments avant sa mort ; de nombreux passages dans les auteurs prouvent cette opinion [2].

Lessing voit dans la position de cette figure une confirmation de sa thèse. Elle a les jambes *croisées*. C'est ainsi qu'il avait traduit, dans son *Lao-*

1. Voy. plus haut, page 156.

2. Schiller, voulant donner une expression poétique à l'idée de Lessing démontrée dans ce travail, dit dans *Les Dieux de la Grèce :*

> Damals trat kein græssliches Gerippe
> Vor das Bett des Sterbenden ; ein Kuss
> Nahm das letzte Leben von der Lippe,
> Seine Fackel senkt' ein Genius ?

Mais ce n'est pas le *Génie* qui baisse le flambeau, selon Lessing, c'est la Mort elle-même.

coon, l'expression dont se sert Pausanias dans la description du coffre de Cypsélus[1]. Ici, il défend son interprétation parce que, dit-il, c'est la position naturelle de ceux qui dorment. On trouve, en effet, non seulement sur les monuments qu'il reproduit et qui étaient connus depuis des siècles, mais aussi sur beaucoup d'autres, découverts depuis, que le Sommeil et la Mort tiennent les jambes croisées. Le passage de Pausanias pourtant n'est pas sans difficultés; on en a repris l'explication[2], mais le dernier commentateur de Pausanias, Siebelis, ne pouvait pas le traduire autrement que par « les pieds crochus ». S'il est même avéré que les deux figures sur le coffre de Cypsélus avaient des jambes crochues — sans qu'on sache pourquoi[3] — on n'en

1. Ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας.

2. Herder, dans ses *Sylves* (I, 46), était le premier à combattre la traduction de Lessing, comme contraire à la grammaire. Il suppose que les jumeaux avaient les pieds *entrelacés* pour marquer leur parenté; cette traduction est également fausse; Heyne croyait qu'ils avaient les jambes *tournées dehors*; Gedoyn et de Quincy traduisent: les pieds *contrefaits;* Welcker croit que les jambes étaient *placées dans le sens inverse*; Maury traduit : les pieds *crochus*. Voy. Blümner, *Laocoon*, p. 576. Hase, dans une note inédite, le traduit par : *distortus*.

3. On rappelait les vers de Tibulle : « Postque venit tacitus fuscis circumdatis alis Somnus, et incerto somnia vara pede », où le poète parle de songes, aux pieds *crochus*; mais *vara* n'est qu'une conjecture, et il faut lire ou *nigra* ou *vana* (aujourd'hui *nigra* prévaut). Mais même si les poètes

trouve pas d'analogie sur les autres monuments, et la haute antiquité de ce coffre ne prouve rien pour les représentations ultérieures de la Mort. — Après le monument de Bellori, Lessing en cite encore cinq autres, empruntés ceux-là à Boissard. Le Sommeil et la Mort y sont représentés avec les jambes croisées. Les monuments sont rendus pour la plupart avec un dessin primitif et pas tout à fait exact. On ne peut qu'admirer la sagacité de l'auteur qui a su tirer de ces instruments imparfaits de tels renseignements. On pourrait multiplier les exemples, mais à quoi bon? Partout nous voyons les deux jumeaux dans la même position. Toutes les représentations de la Mort cependant n'avaient pas les jambes entre-croisées. Cette divinité peut être en mouvement. Les monuments que Lessing cite datent de l'époque romaine; il lui arrive donc de voir le Sommeil et la Mort là où il s'agit souvent de la représentation du mythe d'Éros et de Psyché. Il prend même les attributions de Bacchus pour celles de la Mort, quoiqu'il n'ignore pas que le Sommeil se trouve souvent en compagnie de Bacchus [1]. Le papillon, l'urne cinéraire et la couronne qui, pour

désignent par *creux* les songes qui marchent sur des pieds *vacillants*, faut-il que ce soient des pieds *crochus*, et le génie des songes, le Sommeil, doit-il avoir également de tels pieds?

1. La devise de son travail : « Nullique ea tristis imago », est prise dans Stace (*Thébaid.*, X, 106), où ce poète décrit le palais du Sommeil; cette divinité se trouve mentionnée avec Bacchus, comme le grand bienfaiteur de l'humanité.

lui, sont des symboles de la Mort, ne le sont pas toujours. Le papillon se trouve souvent en compagnie d'Éros où il remplace Psyché. Ce que Lessing prend pour une urne est quelquefois une amphore et indique avec la couronne le génie du festin. Ainsi il croyait que sur le monument funéraire de l'affranchi Amemptus [1] les deux génies qui se trouvent sur les Centaures représentaient le Sommeil et la Mort; pourtant le sarcophage nous montre une scène bachique, comme on en trouve souvent sur les monuments funéraires. La corne (*rhyton*) et le cratère renversé d'où le vin s'échappe, l'attestent. Les deux figures qui chez Boissard étaient représentées comme génies ailés, au lieu d'avoir des ailes de papillon, sont Éros et Psyché [2]. Lessing voyait bien que, entre la reproduction de Boissard et la description du monument donnée par Smetius [3], la différence était sensible; aussi dit-il qu'il est triste de trouver de telles contradictions; elles doivent dégoûter parfois un antiquaire qui ne veut pas bâtir sur du sable.

1. Au Louvre; voy. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 185, 186, n. 177 et 178, reproduit dans l'édition de Blümner (collection Kürschner).

2. Voy. Frœhner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, I, 342, n° 373.

3. Ce savant hollandais voyageait en Italie de 1545-1551 et fit un grand recueil d'inscriptions qui a beaucoup servi à Gruter. — L'archéologue Boissard publia son ouvrage *Antiquitatum urbanarum Romanarum Libri VI*, en 1597; les reproductions sont souvent inexactes.

Malgré cette insuffisance des reproductions artistiques et quoiqu'il ne connût que des monuments de date récente, Lessing est arrivé, par raisonnement plutôt que par les monuments artistiques, à prouver que le trépas, chez les Anciens, fut dépouillé de toutes ses horreurs et que « l'homme apprenait à contempler avec un sentiment de tristesse, mais de pieuse résignation, l'heure fatale où, comme le génie, il dormirait pour toujours ». Ce génie, dit Maury [1], n'est pas précisément, comme le croyait Lessing, une image de la Mort, de l'action de mourir; il ne représente pas ce moment terrible et brusque où le corps devient froid, les traits immobiles, où le regard s'éteint et les membres se roidissent; mais il figure le repos éternel qui suit cet instant fatal.

Dans la seconde partie de sa dissertation Lessing s'occupe des représentations des squelettes. Il prouve d'abord qu'ils ne représentaient pas la Mort. Klotz lui avait cité quelques monuments où l'on voit des squelettes. Mais je n'ai jamais nié leur existence dans les œuvres d'art des Anciens, dit-il. Il cite encore une demi douzaine de pierres gravées et d'autres monuments où l'on en voit et s'écrie : « Quelle misérable étude serait celle de l'antiquaire, si sa force consistait en de telles connaissances; si

1. *Du personnage de la Mort et de ses représentations dans l'antiquité et au moyen âge.* Trois mémoires dans la *Revue archéologique*, 1847 et 1848, 2e mémoire, pp. 686 et suiv.

celui qui sait le mieux énumérer de telles vétilles était le plus savant ! Mais je crois que cette étude a un côté plus noble. Il y a une différence entre le brocanteur en antiquailles et l'antiquaire ; celui-là a hérité des débris, celui-ci de l'esprit de l'antiquité ; celui-là se sert des yeux sans réfléchir, celui-ci voit aussi avec ses yeux intellectuels. »
Même si on citait encore cent exemples de squelettes, il faudrait toujours affirmer qu'ils ne représentent pas la Mort. Peut-on juger l'antiquité d'après les idées chrétiennes ? Les Anciens qui parlent si souvent de la Mort la décrivent pâle, haletante, avec des ailes noires et un glaive à la main ; elle claque des dents et ouvre une large bouche ; elle a des ongles sanglants avec lesquels elle marque ses victimes. Sa taille est tellement gigantesque qu'elle couvre tout un champ de bataille. Dans l'*Alceste* d'Euripide, Thanatos est un personnage qui porte des vêtements noirs et un fer avec lequel il coupe les cheveux de ses victimes. Quoique les descriptions des poètes ne permettent pas de conclure pour les œuvres d'art, il n'est pas moins vrai que la sculpture a pris les caractères généraux de la divinité qu'elle voulait représenter ; ce sont le repos et l'insensibilité. Le poète peut donner, pour la circonstance, d'autres qualités à la Mort ; il peut la peindre horrible au moment où elle exerce ses fonctions. Être mort n'a rien de terrible et puisque mourir n'est que la transition à cet état, l'action de mourir ne peut pas l'être non

plus ; il n'y a que les circonstances qui accompagnent la mort qui le sont. C'est la pauvreté de notre langue qui ne peut pas faire la différence entre ces deux états. Homère était mieux partagé sous ce rapport ; chez lui Κήρ et θάνατος ne sont pas identiques. Κήρ indique la mort prématurée, violente ; θάνατος, la mort naturelle. Les Romains aussi distinguaient *letum* de *mors ;* le premier indique la façon dont on meurt, le second la mort elle-même. Il est vrai que plus tard on confondit les deux expressions. On pourrait m'objecter, dit-il, que la langue ayant eu deux termes pour la mort, l'art, lui aussi, a représenté Thanatos comme un génie qui baisse son flambeau, et Kêr sous forme de squelettes. Certes, les artistes anciens ont représenté les Kêres, mais comment auraient-ils pu avoir recours au squelette indiquant la décomposition qui se fait si longtemps après la mort? Pausanias nous décrit la Kêr sous les traits d'une femme ailée aux dents proéminentes et aiguës, aux ongles crochus comme une bête féroce. Sur le coffre de Cypsélus elle se trouvait derrière Polynice, que son frère Étéocle attaque. Les Anciens évitaient souvent, par un euphémisme, de nommer la mort ; de même leurs artistes, pour éveiller l'idée du repos éternel, n'avaient pas recours à l'affreux squelette qui éveille les idées de pourriture et de décomposition, mais ils avaient choisi une image qui, par un détour, nous fait penser à la Mort. Et quelle autre représentation eût été plus pro-

pice que celle du Sommeil ! Que signifient alors les squelettes ? Ce sont des *larvae*, c'est-à-dire les âmes des méchants qui erraient sur la terre pour effrayer les scélérats. Puisque les Anciens représentaient ces *larvae* comme des squelettes, rien de plus naturel que l'usage que les artistes en firent. C'est ce squelette qu'on voyait dans les festins pour inviter à jouir des plaisirs. « Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus », dit Trimalchion chez Pétrone ; il ne dit pas : « C'est celui-là qui nous emportera », ou bien : « C'est sous cette forme que la mort viendra nous prendre » ; non, il dit : « C'est ainsi que nous serons quand la mort sera venue. »

Lessing, dans ce travail, ne visait pas uniquement Klotz. Tous les archéologues avaient une fausse idée de la représentation de la Mort. C'est pourquoi il récapitule dans son Examen le résultat de sa déduction et prouve que ni Caylus [1] ni les autres antiquaires, quoiqu'ils aient connu les monuments à représentations funéraires, n'ont pensé à identifier le Sommeil avec la Mort. Ripa, Chartari, Giraldi, Natale Conti, Banier, Tollius, Gori, Maffei, Dom Jacques Martin et Spence [2], tous étaient dans l'erreur. Ils avaient ou des idées tout à fait fausses

1. M. Rocheblave va cependant trop loin en disant que Lessing le vise personnellement bien plus encore que Klotz dans les *Lettres archéologiques*. Voy. *op. cit.*, p. 220.

2. Voy. sur tous ces antiquaires, de même que sur Boissard, Smetius et Pighius, Stark, *op. cit.*, § 12 et 13.

ou ils n'étaient pas assez affirmatifs. Spence croyait que chez les Anciens les images de la Mort étaient beaucoup plus terribles que de nos jours. Pourtant, dit Lessing, il est incontestable que la religion qui a fait de la mort une punition du péché, en a beaucoup augmenté les affres [1]. Il y avait, dans l'antiquité, des philosophes pour qui la vie était une punition, mais aucun d'eux n'a considéré la mort comme telle. Ce n'était pas possible sans la révélation. La religion chrétienne a probablement fait disparaître du domaine de l'art l'image calme et tranquille de Thanatos; mais puisque cette religion parle aussi de la mort douce de l'homme pieux, pourquoi nos artistes ne reviendraient-ils pas à l'ancienne représentation? Qui ne voudrait représenter plutôt un ange qu'un squelette? La religion mal entendue peut seule nous éloigner du beau, et c'est un argument en faveur de la vraie religion bien comprise que de nous ramener en toute chose à la beauté.

Telle est la marche de cette dissertation qui assigne à Lessing une place honorable parmi les archéologues du XVIII[e] siècle. Nous avons rappelé l'impression produite par cette découverte sur les grands écrivains. Goethe en parle avec enthousiasme dans ses Mémoires, Schiller lui donne une expression poétique dans ses *Dieux de la Grèce*,

1. Voy. Maury, *ib.*, 3[e] mémoire : *La mort chez les chrétiens du moyen âge.*

Claudius, Eichendorff et Lenau firent de même [1]. Les sculpteurs si rebelles aux préceptes du *Laocoon* furent gagnés par cette idée acquise à jamais, et exposée d'une manière si claire et si brève. Les travaux ultérieurs n'ont fait que modifier les détails de ce beau traité. Ainsi Herder a voulu prouver dans une dissertation qui porte le même titre [2] ce qu'il y avait d'exclusif dans cette manière tranchante de discuter sur les problèmes artistiques et d'en déduire des règles pour toutes les époques de l'art. La sagacité de Lessing tranche, dit-il, et le plus souvent heureusement, mais des deux côtés il reste toujours quelque chose que son regard, pénétrant tout droit, ne remarque pas. Herder, au contraire, examine la question sous toutes ses faces. Il trouve d'abord qu'il ne faut pas confondre les divinités mythologiques avec les êtres allégoriques. La divinité n'est pas identique avec le génie de la Mort; celui-ci ne revêt les traits d'un jeune homme et ne

1. Les strophes de Lenau se trouvent dans *Johannes Ziska*, VIII, str. 1-7 :

Thanatos der edle Genius
Ist zum Sensenmann verbauert,

dit le poète.

2. *Wie die Alten den Tod gebildet, Ein Nachtrag zu Lessing's Abhandlung.* — Voy. Haym, *Herder*, I, p. 678. Comp. cette épigramme de Herder :

Mich erkannte Lessing an meiner sinkenden Fackel
Und bald zündet' ich ihm glænzend die andere an.

(*Der Tod.* Œuvres, I, 185. Hempel.)

devient frère du Sommeil que quand le cadavre est déposé pour le repos éternel. Les génies sur les monuments funéraires veulent écarter l'idée de la Mort et éveiller seulement celle du repos. Herder a reconnu des scènes bachiques et des représentations de Psyché là où Lessing ne voyait que Thanatos. Son travail en douze lettres est une contribution précieuse à l'idée « géniale » de son prédécesseur, qu'elle approfondit par un aperçu de l'image de la Mort chez les Hébreux et chez les chrétiens.

Mais ni Lessing ni Herder n'avaient à leur disposition des œuvres d'art en assez grand nombre pour élucider définitivement la question. De nouvelles découvertes ont singulièrement éclairé ce problème. C'est pourquoi il fut repris plusieurs fois dans notre siècle. Olfers, ayant découvert plusieurs squelettes en bronze dans un tombeau à Cumae, s'est attaché surtout à éclairer la seconde partie du travail de Lessing [1]. Après lui, A. Maury a résumé tous les travaux parus jusqu'en 1848 [2]. Il est important, dans cette question, qui est du domaine de la mythologie artistique, de bien distinguer les époques auxquelles doivent être rapportés les monuments aussi bien que les témoignages des Anciens.

1. *Ueber ein merkwürdiges Grab bei Kumae und die in demselben entdeckten Bildwerke.* — *Mémoires de l'Acad. de Berlin*, 1830, p. 1-47. « Ein antiker humoristischer Geniestreich », disait Goethe de ce monument. *Der Tænzerin Grab*, Œuvres, XXVIII, p. 404.

2. Trois mémoires, cités plus haut.

Le coffre de Cypsélus ne peut pas avoir la même importance et la même signification que les scènes représentées sur les vases peints ou sur les tombeaux romains; de même, les idées d'Homère ou d'Euripide ne sont pas les mêmes sur ce sujet que celles de Sénèque ou de Stace. Après que Raoul-Rochette eût recueilli le plus grand nombre de monuments de ce genre [1], deux archéologues Julius Lessing [2] et K. Robert [3] ont traité la question avec tous les secours qu'offre la science archéologique de nos jours. Le résultat de leurs recherches peut se résumer ainsi : il n'y a pas de représentation fixe de la Mort pendant toute l'antiquité. L'idée de représenter la Mort et le Sommeil comme des jumeaux était très belle; elle trouva son expression poétique dans Homère et dans Hésiode, et son expression artistique sur le coffre de Cypsélus. Seulement la mythologie grecque n'attachait pas une idée bien nette et fixe à Thanatos. Chez Euripide, et probablement chez Phrynichus, il est sacrificateur, conducteur d'âmes, roi des morts et monstre qui boit du sang. C'est Hadès qui est le dieu de la Mort, c'est lui qui ravit les mortels, tandis que Thanatos n'est jamais sorti de la pénombre où il flottait entre l'idée et la personnification. La

1. *Monuments inédits d'antiquité figurée*, I, pl. 40, 42, 42 A, 44, 44 A, 1833.

2. *De Mortis apud veteres figura*, Bonn, 1866.

3. *Thanatos, Programm zum Winckelmannsfeste*, Berlin, 1879.

représentation dans l'*Alceste* est douteuse, parce que le passage cité par Lessing est corrompu [1]. Outre la légende de Sarpédon et d'Alceste, la Mort se trouve dans le mythe de Sisyphe; là c'est le messager qui vient chercher les hommes sur la terre; Sisyphe l'enchaîne et Mars le délivre. Les passages des poètes postérieurs à Euripide n'offrent rien de certain, comme l'avait déjà remarqué Lessing. Ce qui a nui à la formation d'une divinité aux contours fixes, c'est que Hadès, Hermès et même Apollon et Artémis représentaient quelquefois la Mort.

L'art non plus n'est pas arrivé à une représentation invariable, mais ce qui est hors de doute, c'est que les artistes grecs ne représentaient jamais la Mort sous des traits hideux. Les vases peints représentent assez souvent la scène où Sarpédon est enlevé par le Sommeil et la Mort. Thanatos est tantôt un jeune homme, tantôt un homme barbu, avec des ailes et très semblable au Sommeil [2]. Ils

1. Vers 259 et suiv.; il n'est pas sûr que le personnage, dans la tragédie d'Euripide, eût eu des ailes et un vêtement noir; on peut seulement affirmer qu'il portait un glaive.

2. Voy Raoul-Rochette, *op. cit.;* Robert, *op. cit.*, pl. I et II; — Dumont et Chaplain, *Les céramiques de la Grèce propre*, pl. 27, 28 et 29; — Rayet et Collignon, *Hist. de la Céramique grecque*, pp. 199 et 231; — Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques*, p. 26-32 et pl. II. — Dans la thèse de Ridder, *De l'Idée de la Mort en Grèce à l'époque classique* (1896), il y a bien une partie qui traite des monuments funéraires, mais la représentation de Thanatos n'est pas discutée.

sont tantôt nus, tantôt armés d'un bouclier, d'un casque et d'une épée, ce qui, selon Robert, signifie la puissance des jumeaux auxquels personne ne peut résister. Des lécythes comptant parmi les plus beaux monuments de ce genre et datant de l'époque classique nous montrent dans quel sens Lessing aurait voulu voir représentée la scène homérique. Même la Kêr nous apparaît plus humaine et moins farouche sur les monuments de l'époque classique que sur le coffre de Cypsélus. Grâce à l'influence de la poésie d'Euripide sur les arts [1], il est probable que jusqu'à l'époque d'Alexandre le Grand la représentation de la Mort devinée par Lessing à l'aide de quelques monuments romains était courante. L'art romain l'a acceptée; seulement il faut y distinguer entre l'image de *Mors*, qui pour le Romain ne pouvait être qu'une femme, et les génies de la Mort. Les figures sur les sarcophages romains qui, les jambes croisées, baissent le flambeau sont de ces génies. Ils ont souvent les attributs d'Éros. Plusieurs archéologues voient en eux des Amours, explication d'autant plus fondée que Psyché s'y trouve souvent, ce que le papillon indique clairement. Seulement ce n'est pas la divinité de l'Amour, comme le croyait Klotz. Depuis l'époque alexandrine, ces

1. Voy. Kinkel, *Euripides und die bildende Kunst*, Berlin, 1872; — Vogel, *Scenen Euripideischer Tragödien in griech. Vasengemälden*, 1886.

génies ailés furent employés par les artistes, surtout à Rome, pour toutes les manifestations de la vie, de sorte qu'Éros a perdu sa signification primitive. On ne doit pas voir dans ces figures la divinité de la Mort non plus, comme l'a fait Lessing, quoique le flambeau baissé indique la vie éteinte. Avec cette restriction sa découverte ingénieuse est vraie. Le type de Thanatos n'a pas été le même dans toute l'antiquité, mais le fait qu'à l'époque classique en Grèce on représentait la Mort telle que Lessing le croyait d'après des monuments d'une date relativement récente, prouve que l'idéal de la beauté rêvé par lui était d'accord avec celui de la grande époque de l'art grec.

La seconde partie du travail est moins brillante. On connaît aujourd'hui plus de monuments où l'on voit des squelettes qu'au XVIIIe siècle, mais ces figures ne représentaient ni les âmes des méchants, ni des revenants. Les squelettes n'ont pas de sens symbolique précis. On les trouve ou à côté des monstres, comme le Sphynx, le Minotaure, les Sirènes pour indiquer les restes de leur repas lugubre, ou bien autour de Prométhée formant des hommes. L'art romain s'en sert pour exciter les mortels à la jouissance de la vie. Des philosophes et des paysans contemplent souvent, sur les gemmes, des squelettes ; souvent aussi, comme le croyait Lessing, les squelettes représentent des *larvae*, mais non seulement les âmes des scélérats, mais

de tous les morts, surtout de ceux qui furent enterrés et non incinérés [1].

Ainsi nous avons parcouru tout ce que Lessing a pensé et écrit sur l'art en général et sur quelques branches des antiquités en particulier. Quelques pages du *Laocoon* relatives à l'art forment le point de départ de ses travaux dans ce domaine. Les attaques de Klotz le forcent à approfondir quelques questions. Des remarques deviennent alors des dissertations, des pages se développent en livres. Comme dans ses travaux sur les genres littéraires nous le voyons remonter jusqu'aux sources écrites ; mais il ne lui était pas donné de vivre au milieu des antiques. Il connaît et manie avec aisance ce que les recueils des antiquaires depuis la Renaissance contiennent pour les matières qu'il traite. Il en tire des renseignements que beaucoup d'érudits de profession n'y voyaient pas. S'il n'est

1. Voy. Olfers, *op cit.*, p. 44, et G. Treu, *De ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus*, Berlin, 1874. La dissertation de M. Treu énumère 117 représentations de ce genre. C'est le commencement d'une enquête dont le résultat serait que les Anciens n'ont pas, en effet, représenté *la Mort* sous forme de squelette, mais bien *les morts*, à une époque ultérieure au grand art. Non seulement les monuments, mais les *Dialogues des Morts* de Lucien l'attestent. — E. Le Blant, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. VII, p. 251 ; comtesse Lovatelli, *Thanatos*, dans les *Mémoires de l'Académie dei Lincei*, 1887, p. 43. — Les Descriptions des squelettes représentés sur les gobelets du trésor de Bosco-Reale.

pas réformateur dans ce domaine, il est au moins à la hauteur des grands savants de son temps. Son ambition de remplacer Winckelmann, s'il l'a jamais eue, n'avait rien d'exagéré. L'auteur du *Laocoon* et du traité sur la Représentation de la Mort dépassait tous les antiquaires de son temps par ses vues originales sur l'essence et le rôle de l'art chez les Anciens.

CONCLUSION

Nous avons analysé les études de Lessing sur l'antiquité. Du milieu de tous les détails se détache une pensée maîtresse : Prenons les Anciens pour modèles, c'est le chemin le plus sûr que nous puissions suivre. L'histoire littéraire de l'Allemagne nous dit que les efforts de Lessing furent couronnés de succès. Il est vrai qu'ils étaient secondés par l'érudition qui commençait à se répandre dans les universités, dont les chaires furent bientôt occupées par des maîtres qu'on peut appeler hardiment des érudits de génie. Rien de plus naturel que la littérature nationale, qui, en Allemagne, se laisse presque toujours influencer par les théories préconçues de la critique, profitât largement de cette évocation de l'antiquité. L'intelligence délicate des choses antiques, l'érudition de bon aloi, les larges vues sur le monde ancien qui se manifestent dans les travaux d'un Reiske, d'un Heyne et avec plus d'éclat encore dans ceux de Fr. Aug. Wolf, contribuèrent beaucoup à diriger le public dans cette voie, de sorte que les germes semés par Lessing et par Herder tombèrent sur un sol déjà préparé par les philologues et portèrent des fruits abondants. Il y avait d'ailleurs des rapports très

étroits entre l'érudition proprement dite et la critique littéraire ; l'une fécondait l'autre. C'est, croyons-nous, le secret du triomphe définitif des idées de Lessing.

Le fait principal qui se dégage de notre ouvrage, c'est que, grâce aux études de Lessing, les chefs-d'œuvre de la littérature grecque occupèrent enfin la place qui leur est due. Les théoriciens italiens et français, tous ceux qui s'occupèrent de critique littéraire, depuis Scaliger jusqu'à Boileau et de celui-ci jusqu'à Batteux n'étudiaient que les auteurs latins et trouvaient en eux des modèles ; heureux encore s'ils ne préféraient pas les auteurs de la décadence à ceux du siècle d'Auguste. Il en résulta que Sénèque fut plus apprécié et mieux connu que Sophocle et Euripide, Virgile plus goûté qu'Homère, Horace placé au-dessus des lyriques grecs. Il y avait à cela deux raisons. D'abord l'Italie et la France étaient des pays où la culture latine resta vivante pendant tout le moyen âge. Même après l'élan imprimé par la Renaissance aux études grecques, les grands hellénistes y étaient plus rares que les latinistes. Puis tout le passé de ces deux peuples était étroitement lié à Rome. Ce qui était pour la France une conséquence naturelle, fut imité servilement en Allemagne où, jusque vers le milieu du XVIII[e] siècle, les études antiques végétèrent misérablement dans les écoles et ne servirent que la théologie. Au premier réveil de la nation on vit qu'on avait fait fausse route. Dans le

désir de s'affranchir de l'influence française on renonça également à la littérature romaine : la France fut remplacée par l'Angleterre et Rome par Athènes [1]. Lessing occupe dans cette lutte la première place, non qu'il ait obtenu les deux résultats à la fois, car il ne put que parler incidemment de Shakespeare, ses pensées étant complètement absorbées par la Grèce. Herder dont les *Fragments* déclaraient ouvertement la guerre à la culture latine qui, selon lui, avait plutôt nui à la langue et à la littérature nationales qu'elle ne les a fait prospérer, était appelé à faire mieux apprécier Shakespeare. Lessing devint le révélateur du génie grec. Son titre de gloire est sa critique littéraire et celle-là, tout notre travail le prouve, repose sur une connaissance intelligente de l'antiquité. L'hellénisme en Allemagne date de Lessing et fait de lui le premier grand représentant de l'Allemagne et le digne précurseur de Gœthe.

La prééminence de la littérature grecque sur la

1. Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.
Schiller, An Gœthe.

« Die wahre Ursache, warum Deutschland nach den Zeiten der Minnesænger wieder versunken, oder so lange in der Kultur seiner Sprache und der schœnen Wissenschaften überhaupt zurückgeblieben ist, scheint mir hauptsæchlich darin zu liegen, dass wir immer von *lateinisch* gelehrten Mænnern erzogen sind », dit Justus Mœser dans sa réplique aux attaques de Frédéric II contre la littérature allemande (1781).

littérature romaine, voilà ce que prouvent tous les travaux que nous avons analysés. Mais Lessing avait assez de goût pour choisir parmi les auteurs grecs les représentants des plus belles époques ; la poésie alexandrine, si souvent confondue dans une admiration commune avec les chefs-d'œuvre, le laissait froid. Là où le modèle grec manque ou lui semble manquer, il se contente des Romains. Ainsi, dans sa jeunesse, pour la comédie, il ne voyait pas d'autres exemples à suivre que ceux de Plaute et de Térence, sachant bien que la comédie d'Aristophane ne peut plus être ressuscitée de nos jours, par conséquent, qu'il est tout à fait inutile de chercher à l'imiter. A défaut de Ménandre, il prend pour guide Plaute, non pas Térence, pour réagir contre les maîtres du jour, Gottsched et Bodmer, qui tous deux avaient une horreur sainte de l'auteur des *Captifs* et du *Trinummus*, tandis que Térence était toujours recommandé et bien vu. Mais Lessing lui-même choisit avec soin dans le théâtre de Plaute des pièces qui représentent de touchants tableaux de famille, des scènes attendrissantes. C'était une conséquence de son penchant pour la comédie larmoyante.

Tout autres sont ses mérites dans la tragédie. Il commence aussi par s'inspirer de Sénèque; mais bientôt il s'élève plus haut. L'étude de la *Poétique* d'Aristote lui révèle ses véritables modèles : Sophocle et Euripide. Eschyle, peu apprécié au XVIIIe siècle, trop grand et trop profond pour être

compris sans les lumières de l'histoire de la civilisation, est laissé de côté; mais Sophocle et Euripide sont opposés à Corneille et à Voltaire. C'est que Lessing sentait bien que ces deux poètes étaient fils des Romains. « On reconnaît presque infailliblement, dit M. Brunetière, ceux de nos écrivains qui sauront le grec : Racine, Fénelon, Chénier, de ceux qui ne sauront plus que le latin : Corneille, Bossuet, Voltaire. » Lessing les a reconnus de bonne heure et les a attaqués en ennemis de son idéal. Nous ne croyons pas que le silence qu'il garde sur le théâtre de Racine soit fortuit. Si le dramaturge l'eût voulu attaquer, il n'aurait pas manqué d'occasion. Lessing le ménageait parce qu'il voyait en lui le disciple des Grecs.

Cependant pour les études sur Sophocle et Euripide, Lessing avait des prédécesseurs en France. S'il a mieux compris le théâtre grec que Brumoy, il n'en est pas moins redevable à l'érudition de son temps. Là où il est tout à fait supérieur à son époque, c'est dans l'interprétation d'Aristote. Certes, Dacier avait traduit la *Poëtique,* mais personne ne songeait à rendre ce traité fécond pour le théâtre contemporain. Les critiques français et allemands se contentaient, pour formuler leurs théories, de l'Art poétique d'Horace, de Quintilien et de quelques phrases de Cicéron; Aristote, malgré son autorité, était peu compris. Lessing, le premier, a jeté les bases d'un commentaire intelligible et intelligent. Mais ne lui demandons pas plus que ce que son mo-

dèle a pu lui fournir. Aristote parle de l'art en critique et en théoricien, et non en psychologue; sa *Poétique* oublie totalement la faculté créatrice de l'art, l'imagination et son mode d'action, l'inspiration poétique. « L'imagination qui crée, qui fait de l'image le symbole de l'idée dont les poètes et les artistes ont seuls le merveilleux secret, a échappé à l'analyse d'Aristote [1]. » Ne la cherchons pas chez Lessing non plus; sa critique repose sur la théorie de l'imitation. Il était réservé à Kant et à Schelling de prendre la faculté créatrice comme centre de toute l'activité artistique [2]. Mais dans les limites tracées par le génie d'Aristote, Lessing a mis une vive intelligence au service de ses études sur la technique dramatique. Il est le dramaturge allemand par excellence; ses propres pièces sont de beaux spécimens d'un écrivain qui connaît la scène, ses secrets et ses ressources.

Si nous passsons de la poésie dramatique à la poésie épique, nous trouvons qu'Homère fut considéré en France, tantôt comme un modèle irréprochable et inimitable, tantôt vivement critiqué; une étude indépendante sur les beautés et le secret de ces beautés était impossible dans ces conditions. Les études de Lessing eurent d'abord pour but de détrôner Virgile qui, depuis que Scaliger l'avait

1. Voy. Bénard, l'*Esthétique d'Aristote*, p. 43.

2. Sur l'*Esthétique de Kant*, voy. la thèse remarquable de M. V. Basch (1897).

proclamé « poetarum rex », était trop loué aux dépens d'Homère. « On préfère le doux et joli au grand, le léché au naturel, ce qui est bien fait et bien tourné à ce qui est largement traité et au sublime », dit Sainte-Beuve en parlant du culte de Virgile en France [1]. Là une réaction était salutaire. Elle fut, comme toujours, excessive dans le *Laocoon;* mais l'équilibre est aujourd'hui à peu près rétabli. Lessing a initié les Allemands à l'art de décrire dans Homère. Par quelques exemples bien choisis, il a démontré que le vrai poète ne rivalise pas avec le peintre et que l'âme de toute poésie réside dans le *verbe*, dans l'action et non dans l'épithète. A l'aide d'Homère il a donné un coup fatal à l'allégorie déjà condamnée du reste par Du Bos [2]. Le poète épique fut ainsi introduit et mis en honneur en Allemagne, mais il n'était pas donné à Lessing de révéler à ses contemporains les secrets de la poésie épique grecque ; ce fut la génération suivante qui, grâce aux études de Herder et de Wolf, parvint à pénétrer le génie homérique. L'année même où mourut Lessing (1781) parut la traduction de l'*Odyssée* par Voss qui a rendu le poète intelligible pour le grand public.

Quant à la poésie lyrique, Lessing était incapable

1. *Étude sur Virgile,* p. 297.

2. « Une action allégorique n'est pas un sujet propre pour les poèmes dont le but est de nous toucher par l'imitation des passions humaines. » *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* I, ch. XIII.

d'en donner la clef. Son naturel s'y opposait ; ses théories ne laissent pas assez de place à l'émotion, ni aux sens. C'est là surtout qu'on sent l'inanité de ce principe de l'imitation qui est comme le fondement de son édifice critique [1]. Certes, il a goûté le faux Anacréon, Horace, qui était devenu en Allemagne, comme en France, le bréviaire du goût, de la sagesse pratique et mondaine. Il a même imité ces deux poètes; mais, sauf une bonne étude sur Horace, nous ne voyons rien dans ce domaine qui le mette hors de pair. Il n'avait pas plus les qualités nécessaires pour comprendre Pindare. Les lois du lyrisme grec n'étaient pas encore connues au XVIII[e] siècle, et c'est l'édition de Heyne (1773) qui jeta la première les bases de la critique moderne sur le grand lyrique; mais à cette date Lessing avait renoncé à la littérature pure et s'était retiré à Wolfenbüttel, partageant son temps entre les trésors inexplorés de la bibliothèque dont il avait la garde et ses études théologiques.

Par contre, sa critique a été très féconde dans deux genres secondaires : la fable et l'épigramme. Il a écrit sur eux de véritables traités théoriques.

1. Comp. le jugement de Gomperz sur Aristote et la poésie lyrique : « Ich glaube nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, dass Aristoteles für die lyrische Poesie einfach kein Auge besitzt, und von allem Anfang an den Blick mit einseitiger Ausschlieslichkeit auf Epos und Drama nebst ihren Abarten und Mischgattungen geheftet hat. » (*Aristoteles Poetik, übersetzt und eingeleitet.* Introduction, 1897.)

Nous avons vu que le premier pèche par la base. L'Ésope que le critique allemand prenait comme modèle n'était pas le fabuliste grec du VIe siècle, mais un recueil dont les pièces avaient subi tant de remaniements, tant de raccourcissements qu'il ne restait plus que la tige de l'ancienne plante. Et cette tige, malgré la logique et le raisonnement de Lessing, n'a pas donné de nouvelles fleurs. Sa théorie devint la mort de la fable en Allemagne. Il est vrai que ce genre n'a pas tenté un seul grand poète allemand. Gœthe aimait mieux s'inspirer de l'épopée du Renard que de rivaliser avec La Fontaine. Les imitateurs de celui-ci étaient pour la plupart médiocres, de sorte que Lessing n'a pas détruit grand'chose. Les cinq dissertations qui accompagnent ses fables peuvent être considérées comme les précurseurs de ses œuvres critiques sur l'antiquité ; ses recherches sur l'apologue du moyen âge ont ouvert le vaste champ des études sur l'histoire de la fable.

Dans un seul genre, l'épigramme, Lessing prend comme modèle un auteur latin, Martial, et néglige l'*Anthologie grecque*. A cela il y a deux raisons : d'abord Martial exerça de bonne heure son influence sur l'épigrammatiste Lessing ; la verve, la concision, le trait frappant et acéré, tout se retrouve dans les œuvres poétiques du jeune écrivain. Il est naturel qu'en formulant en 1771 ses théories, il reste fidèle au maître de sa jeunesse. Puis, tous les trésors de l'*Anthologie grecque* n'étaient pas

connus au temps de Lessing et celui-ci ne voyait pas bien le développement historique de ce genre. Cette fois encore Herder complète son grand prédécesseur; il a mieux senti la beauté et le charme qui se dégagent de ce recueil auquel tant de siècles avaient collaboré en y semant les pensées les plus spirituelles sur toutes les circonstances de la vie. Mais pour la netteté de la théorie on reviendra toujours aux définitions de Lessing. Son chapitre sur Martial est encore aujourd'hui un chef-d'œuvre de critique littéraire.

Ces travaux ont acquis à Lessing, au XVIII[e] siècle, le titre de prince des critiques. Ils ont inauguré brillamment l'hellénisme allemand. La littérature était affranchie du joug romain et on pouvait se désaltérer à des sources plus pures. Deux ans avant le *Laocoon* parut l'*Histoire de l'art dans l'antiquité* de Winckelmann. Le génie artistique de la race hellénique fut tout à coup mis au jour. A côté de ses trésors littéraires on admira les restes, alors encore très précaires, de l'époque brillante de sa sculpture. L'étude des antiquités qui auparavant se bornait presque exclusivement à Rome, fut dirigée principalement vers la Grèce. Lessing et Winckelmann devinrent ainsi les deux guides de la génération future, et si les artistes ne les ont pas toujours écoutés, leur influence sur la littérature n'en fut pas moins prépondérante. Lessing déduit ses principes esthétiques des œuvres poétiques aussi bien que de celles de la sculpture, mais

il discute plutôt en philosophe qu'en archéologue. Le commerce continuel avec les œuvres d'art lui faisait défaut; tout ce que l'érudition pouvait lui apprendre, il l'avait appris, mais souvent ses idées préconçues l'empêchèrent de voir que l'art grec dans son développement n'était pas si uniforme et si inflexible qu'un raisonnement exclusivement logique sur quelques chefs-d'œuvre le ferait supposer. Il a pourtant, à force de réflexion et de logique inexorable, posé quelques principes, soulevé quelques questions qui occupent toujours les artistes et les érudits. Par un véritable trait de génie il a fixé la manière dont les Anciens représentaient la Mort, quoiqu'il ne connût aucune œuvre de ce genre de la belle époque. Dans ses travaux issus de sa querelle avec Klotz, les grands problèmes de l'art font place à des minuties; c'est l'antiquaire érudit qui déploie tous ses moyens d'action pour intimider ceux qui, dans l'enthousiasme général pour l'art des Anciens, jouaient le rôle de dilettantes et de vulgarisateurs, pillaient les œuvres de Winckelmann et de Caylus et ne montraient aucune connaissance des sources antiques.

Toutes les études de Lessing sont empreintes d'une bonne méthode philologique. Exactitude, étendue des lectures, conscience des recherches faites aux sources mêmes, contrôle continuel des assertions des autres, aptitude remarquable à découvrir les passages corrompus dans un texte grec

ou latin, amour du détail où il le faut, exégèse spirituelle des Anciens, tout cela le rend digne du nom de philologue, malgré sa faiblesse en critique verbale. Il traite la philologie en philosophe, et comme tel il appartient à cette race d'érudits éminents dont Renan ne trouve pas d'exemples dans l'antiquité et à laquelle se rattachent au XIX[e] siècle Humboldt et Fauriel [1]. C'est pourquoi ses minuties mêmes ont encore aujourd'hui pour nous un intérêt; dans la moindre de ses dissertations nous reconnaissons le critique pénétrant qui subordonne toujours le détail à une vérité supérieure.

Vingt ans d'études sur l'antiquité ne laissent pas de marquer de leur empreinte une âme ardente comme celle de Lessing. Aussi ses biographes allemands l'ont-ils souvent comparé à tel ou tel écrivain grec. Les uns voient dans sa manière de discuter la grâce des dialogues de Platon; son dernier éditeur le compare même à Socrate et pousse le parallèle assez loin [2]. Contentons-nous de dire avec M. Cherbuliez qu'il a l'humeur et le tempérament païens. Tout en vivant par l'esprit au milieu des Grecs et des Romains, Lessing conserva beaucoup de l'érudit allemand du XVIII[e] siècle. La polymathie dont on trouvait encore quelques exemples illustres de son temps, l'a éminemment façonné. C'est pour-

1. *L'avenir de la science*, p. 141.

2. Boxberger, dans la collection Kürschner, vol. XIV, 2, p. 449.

quoi Lessing se montre versé dans les lettres antiques et modernes, il est philosophe et théologien et on se le figure aisément au milieu des grands in-folio, malgré tout son mépris, si souvent exprimé, pour l'érudition. Quoiqu'il se tînt éloigné des chaires universitaires et qu'il n'eût pas assez de sarcasmes pour leurs titulaires, il arrive souvent que par son ton parfois doctoral, par sa manie des livres, par son aversion pour tous ceux que la nature enthousiasme, il fait l'effet d'un érudit du XVIIIe siècle. Mais, à côté de l'érudit, nous voyons dans son œuvre l'homme, et celui-ci appartient plutôt à l'antiquité qu'à son temps.

Il serait puéril d'attribuer à Lessing des idées républicaines, dans le sens où nous entendons aujourd'hui ce mot. La politique militante était alors une chose inconnue en Allemagne. Non que Lessing ne rêvât d'une société mieux organisée, qu'il ne se sentît attiré vers les héros de la liberté ; mais aucune de ses paroles ne porte le caractère républicain. Par contre, il n'hésita pas à manifester son aversion pour les princes, probablement toujours avec cette arrière-pensée que Frédéric II avait méconnu les grands hommes de l'Allemagne. Nous avons déjà cité le mot de Lessing à propos de l'influence des princes sur la littérature [1]. Lorsqu'il apprend l'assassinat de Winckelmann, il écrit à Nicolai : « Voilà ce qui arrive quand on fait des

1. Voy. p. 51.

visites à des empereurs [1] » ; à Gleim, blessé par la conduite d'un certain prince, il dit : « Les grands de cette terre, en somme, ne sont que des hommes ordinaires et j'ai aussi bien tort de les tenir pour des tigres et des renards que d'autres qui en font des anges [2]. » Lorsqu'il voyage avec le prince Léopold de Brunswick en Italie, il est souvent contrarié et écrit à Éva Kœnig : « Voilà ce qu'on gagne en fréquentant les princes. On ne peut compter sur rien de certain avec eux. Et une fois qu'ils vous tiennent dans leurs griffes, il faut qu'on y reste, bon gré mal gré [3]. » Il ne peut pas flatter ; il aime avant tout son indépendance d'homme de lettres et ne voudrait se soumettre à aucun prix à une contrainte quelconque. Ainsi, il refuse une chaire universitaire parce qu'il aurait à prononcer tous les ans l'éloge du roi de Prusse.

Lessing a-t-il toujours observé la maxime des Grecs : Μηδὲν ἄγαν, qui forme comme le fond de leur esthétique? Certes, dans ses doctrines et dans ses écrits, il est Hellène jusqu'au fond de l'âme. Il déteste les pédants qui voudraient arrêter l'essor poétique par leurs règles arides, mais il est aussi l'adversaire résolu de ceux qui méconnaissent les lois fondamentales des genres littéraires. De là sa lutte contre le chef pédant de l'école de Leipzig,

1. Lettre du 5 juillet 1768, p. 279.
2. Lettre du 6 février 1774, p. 575.
3. Lettre du 2 juin 1775, p. 611.

Gottsched, qui voulait tout ramener à ses préceptes d'apothicaire, mais aussi son inquiétude lorsqu'il vit poindre cette école turbulente de la jeunesse allemande qui, sous le nom de « Sturm und Drang », déclarait la guerre à toutes les règles et voulait suivre uniquement son inspiration. Le plus génial d'entre eux, Goethe, adhéra plus tard à l'idéal classique proclamé par Lessing et Winckelmann, mais même dans sa jeunesse il se distingua des Lenz, des Wagner et des Klinger, par un sentiment inné de l'art et de la mesure encore fortifié par son commerce avec Oeser, qui lui apprit le culte de l'antiquité. Les autres « génies » n'ont pas laissé d'œuvres durables. Le cri de ralliement de cette jeunesse était emprunté à Rousseau : La nature! Elle laissait Lessing froid. Il ne voyait peut-être pas sans plaisir une belle campagne; mais de là jusqu'à l'enthousiasme des adeptes du « Sturm und Drang » la distance était énorme. Pour Lessing, comme pour le siècle classique en France, la nature, c'était la nature *humaine*, l'étude des caractères et des passions. Comme les Anciens — au moins, dans leurs œuvres — il restait étranger à ce culte passionné pour la nature extérieure qui enflammait la jeunesse vers la fin de sa vie. C'est alors qu'il aurait dit à un ami qui lui vantait la beauté du printemps, la verdure de la campagne : « Je ne pourrais me réjouir que si je voyais un printemps fleurir en rouge. » Paradoxale ou non, la réponse est typique.

Les Grecs portaient une égale énergie dans

l'amour et dans la haine : Lessing de même. Il aime passionnément ses amis. Rien de plus virile que la douleur exprimée dans une lettre à Gleim [1], lors de la mort d'Ewald Kleist. Tandis que le pédant professeur Nicolaï, dans la maison duquel le poète du *Printemps* rendit le dernier soupir à Francfort, ne rêve que poésies et discours, Lessing sanglote. Son amitié pour Mendelssohn a rempli le philosophe juif d'orgueil. Avec quelle véhémence ne défendit-il pas son ami défunt contre l'accusation de panthéisme ! Mais Lessing avait aussi les haines d'un Grec ; il écorchait ses ennemis, comme Apollon le satyre Marsyas. Le pasteur Lange, le professeur Klotz et le théologien Gœze furent impitoyablement maltraités et cloués au pilori. « Vide quam sim antiquorum hominum », dit-il avec Cicéron en commençant l'exécution de Klotz. « Les Anciens ne connaissaient pas ce que nous appelons la *politesse ;* leur *urbanité* était tout autre chose. L'envieux, l'hypocrite, l'ambitieux, voilà le type du véritable grossier personnage, qu'il s'exprime aussi poliment qu'il voudra [2]. » Il exprime les mêmes sentiments contre Goeze ne voulant rien sacrifier à cette « politesse rusée qui donne tout à tous pour recevoir tout de tous ». Convenance, bon ton, savoir vivre : pauvres vertus d'un siècle efféminé ! Vous êtes un vernis et rien de plus ! s'écrie-t-il. Un peu

1. Lettre du 6 sept. 1759, p. 185.
2. *Lettres archéologiques*. Avant-propos.

de rancune personnelle se mêle également aux critiques acerbes dirigées contre Voltaire; mais là où Lessing a dépassé la mesure, c'est dans ses attaques contre Corneille. Mal interpréter Aristote, en fin de compte, n'est pas un crime. Il s'agissait, dit-on, pour le dramaturge de frapper fortement les imaginations, car les têtes de ses contemporains étaient terriblement dures. — Un manque total de convenances et d'égards pour la mémoire de Mylius se manifeste dans la préface perfide que Lessing a mise en tête des œuvres de son ami de jeunesse [1].

Nature franche, saine et robuste, il évitait les grivois, l'équivoque, mais il n'hésitait pas à appeler les choses par leur nom. Rien ne lui semblait plus méprisable que la fausse délicatesse. Les comédies doucereuses de Gellert et de Mme Gottsched avec leurs sous-entendus, leurs airs innocents qui corrompaient plus le public que ne l'eût fait la gaieté franche d'un Plaute, le dégoûtaient profondément. Il préférait l'expression toute crue à ces périphrases dangereuses [2].

Si Lessing, comme Winckelmann, professe une grande amitié pour les hommes, il éprouvait peu de sympathie pour les femmes. Il est vrai que le féminin n'est pas absent dans son œuvre. Le poète qui a créé Sara Sampson, Morwood, Minna, Émilie Galotti, Orsina et Récha, l'homme qui écrivait

1. Voy. Œuvres XII, p. 373.
2. Voy. Œuvres, XI, 2, p. 872.

tant de lettres charmantes à Éva Kœnig, connaissait leur cœur quoiqu'il ne les eût pas souvent fréquentées. Il les observait froidement et voyait de mauvais œil la place de plus en plus large que la jeune génération leur accordait, tant dans la vie que dans la littérature. A propos d'Émilie Galotti il écrit à son frère : « Les jeunes héroïnes et les femmes-philosophes ne sont pas de mon goût. Aristote, en parlant des caractères propres à la tragédie, exclue les femmes et les esclaves [1]. » Théorie peu flatteuse et qui, appliquée rigoureusement, priverait la poésie de caractères que rien ne pourrait remplacer. Éloigné de toute sentimentalité, Lessing ne pouvait comprendre Werther. Sa lettre à Eschenburg exprime bien ses idées à ce sujet. « Croyez-vous que jamais un jeune Romain ou Grec se serait tué de cette façon et pour une telle cause ? Certes, non. Ils savaient se protéger tout autrement contre l'enthousiasme pour l'amour et au temps de Socrate, on aurait à peine pardonné à une petite fille une telle ἐξ ἔρωτος κατοχή qui nous pousse à τι τολμᾷν παρὰ φύσιν. Il était réservé à l'éducation chrétienne de produire de tels originaux, elle qui sait si bien changer un besoin du corps en une perfection de l'esprit. Donc, mon cher Gœthe, encore un petit chapitre comme conclusion et qu'il soit aussi cynique que possible [2]. »

1. Lettre du 10 février 1772, p. 482.
2. Lettre du 26 oct. 1774, p. 587.

Lessing était profondément religieux, mais sans orthodoxie. Nathan le Sage est le type qui exprime le mieux son Évangile. Comme les Grecs, il s'occupait peu de l'au-delà ; il cherchait le but de l'humanité sur la terre. il est Ancien dans la recherche incessante de la vérité, aimant mieux la poursuivre continuellement que de la posséder. Ennemi de tout mysticisme, il voit le but de l'homme dans l'énergie déployée, dans l'activité. L'action est la devise de ses théories littéraires, il la demande pour toute la poésie et il fait du genre qui en vit, le drame, l'occupation de presque toute sa vie.

Les trois facultés de l'esprit humain que les Grecs ont distinguées : θεωρεῖν, πραττεῖν et ποιεῖν se réunissent admirablement en lui. Il est savant théoricien ; il déploie une activité infatigable comme homme de lettres en réveillant l'Allemagne de sa léthargie, et il est en même temps artiste, poète, si ce nom peut s'appliquer à celui qui fait sortir une littérature nationale de l'imitation de l'antiquité.

INDEX

D

E

I

J

K

L

M

Q

R

S

T

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE V.

Pages.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

LE PUY-EN-VELAY. — IMPRIMERIE R. MARCHESSOU.